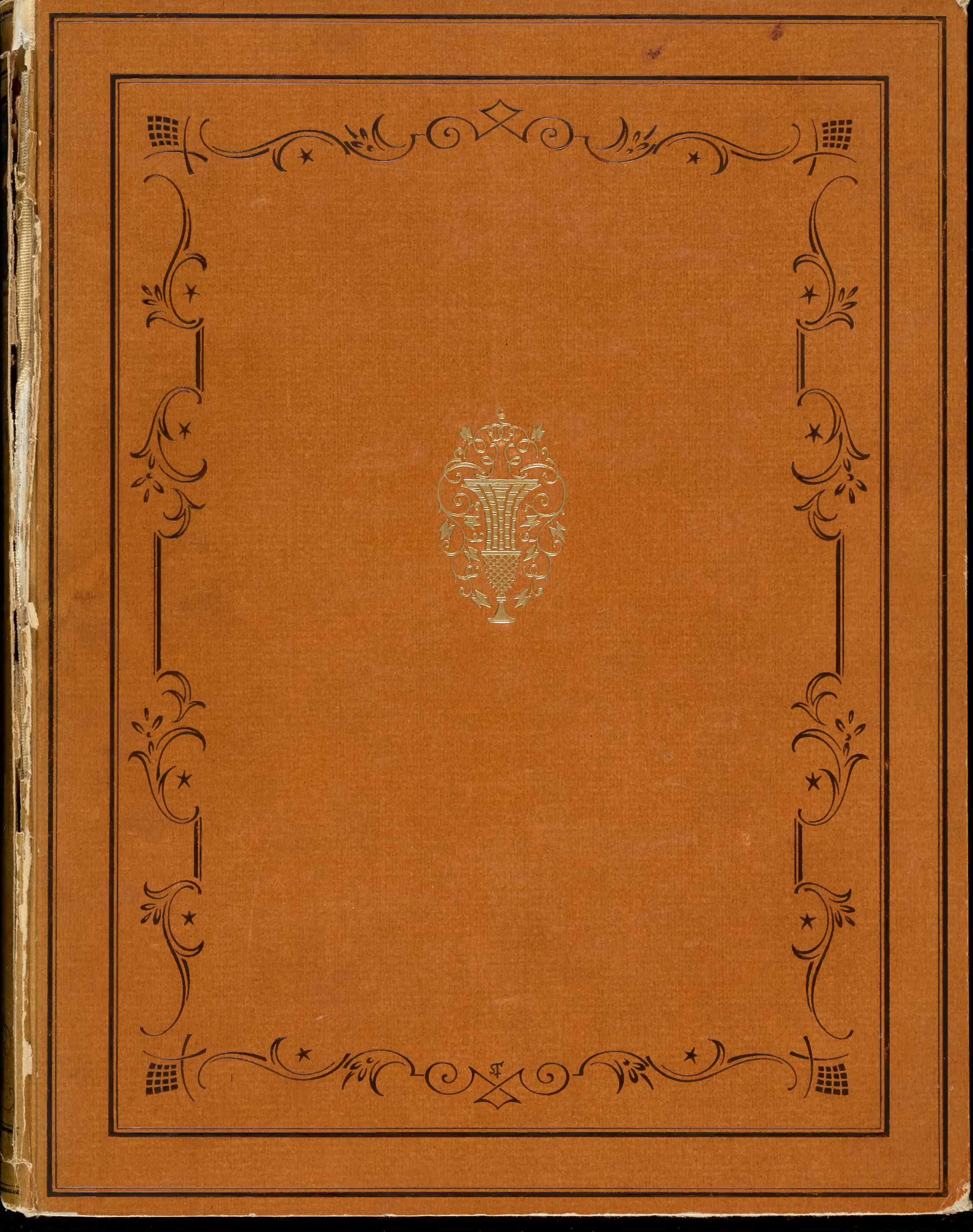
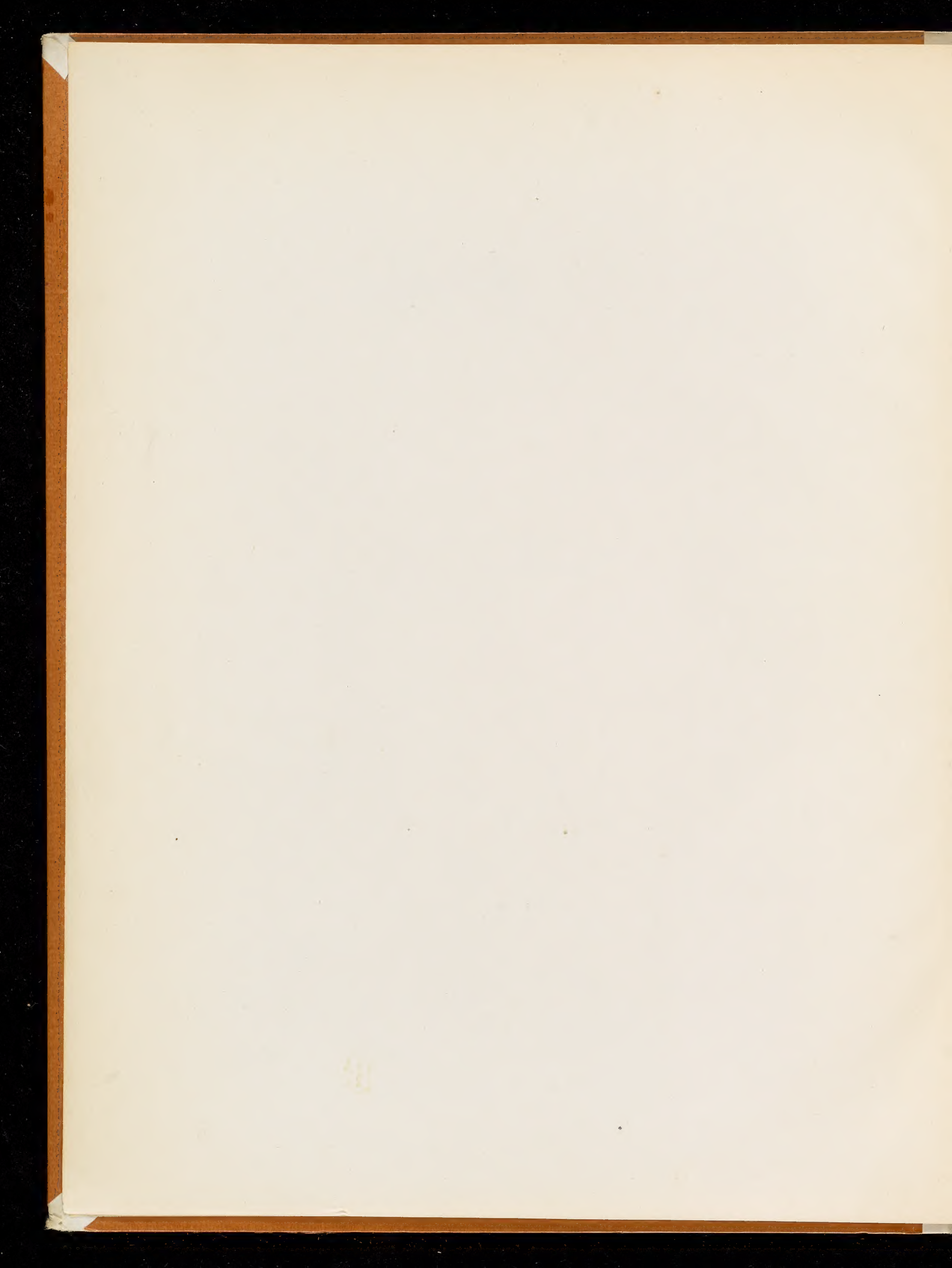
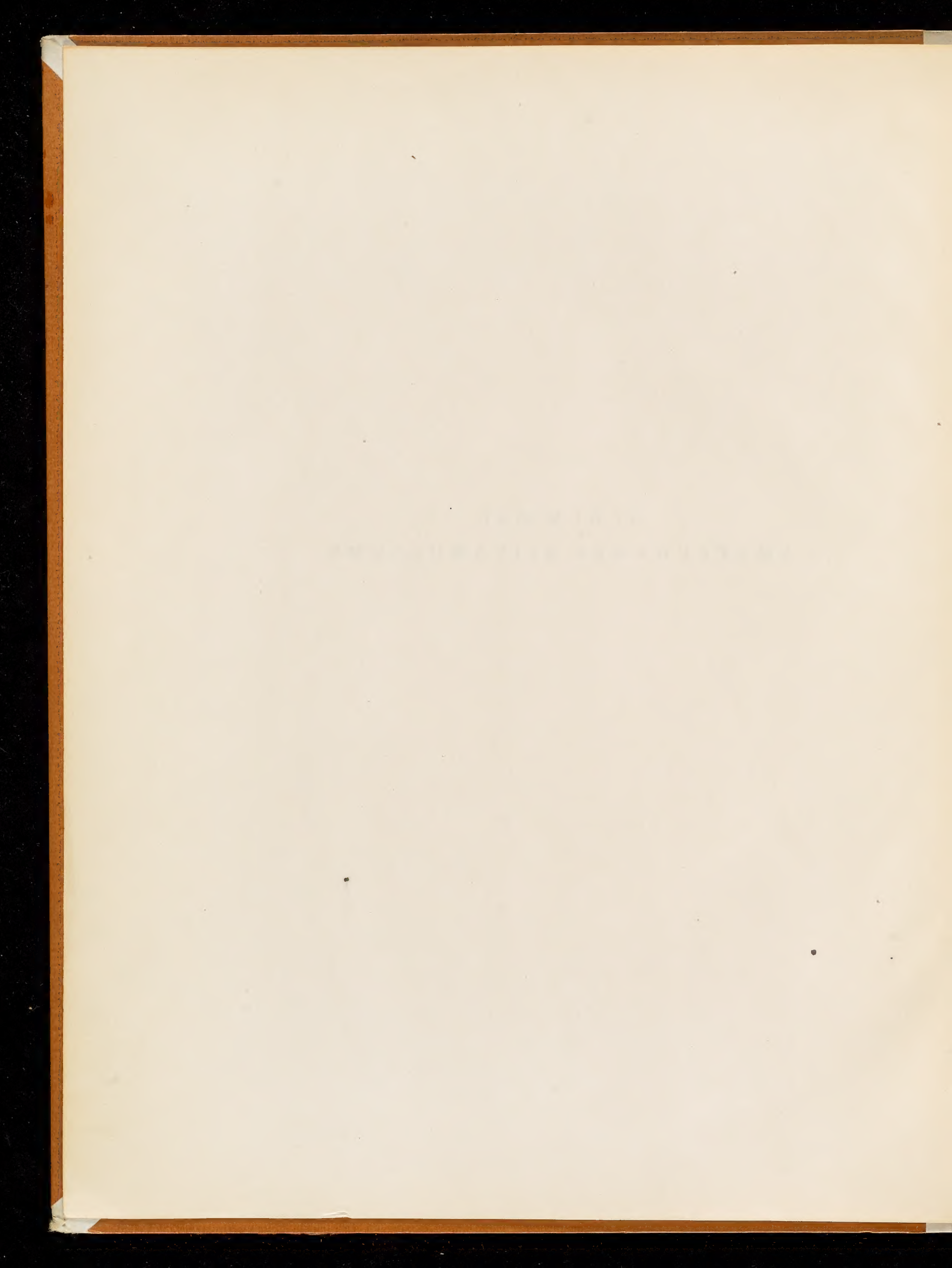






ALBUM DES
AMSTERDAMER RIJKSMUSEUMS



ALBUM DES
AMSTERDAMER RIJKSMUSEUMS

ZWEIUNDVIERZIG FARBENDRUCKE

MIT HISTORISCHER EINLEITUNG
UND BEGLEITENDEN TEXTEN

VON

W. STEENHOFF



VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Druck des Textes von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig
Druck der farbigen Reproduktionen von Förster & Borries, Zwickau



Die Gemäldesammlung des Amsterdamer Rijksmuseums hat ihre außerordentliche Bedeutung ihrem reichen Besitze an Meisterwerken aus der Blüteperiode der nationalen holländischen Kunst zu verdanken. Den wahren Wert dieser Galerie lernen wir schätzen, wenn wir die Hauptwerke der hervorragendsten Meister aus dem Gesamtbesitze des Museums absondern und für sich allein betrachten.

Da haben wir zunächst und vor allen anderen Meistern Rembrandt van Rijn. Mag auch die Stadt, in der dieser Großmeister der holländischen Kunst die längste und fruchtbarste Zeit seines Lebens ohne Unterbrechung zugebracht hat, nur noch eine sehr beschränkte Anzahl seiner Werke in ihren Mauern beherbergen, — vermissen wir hier auch jegliche Vertretung seiner wunderbaren Phantasiekunst auf dem Gebiete der biblischen Erzählung, während nur ein einziges kleines Bild Zeugnis ablegen kann von jener alle Darstellungsgebiete umfassenden Vielseitigkeit, mit der Rembrandt auch als Landschafter sein überragendes Malergenie offenbarte, — hier in Amsterdam befinden sich doch noch immer seine größten Meisterwerke, durch deren Ruhm die Rembrandt-Verehrer der ganzen Welt nach dem Rijksmuseum gelockt werden. Wer Frans Hals in der vollen Entfaltung seiner malerischen Urkraft genießen will, der wird das Stadtmuseum zu Haarlem besuchen müssen, das sich des beneidenswerten Besitzes seiner mächtigen Schützenstücke erfreuen darf; wer sich dagegen in das Studium Rembrandts ernstlich vertiefen will, der muß, um die Kunst dieses Meisters vollständig überblicken zu können, im Amsterdamer Rijksmuseum die »Nachtwache« als Hauptwerk seiner mittleren Schaffensperiode, — die »Judenbraut«, das Fragment der »Anatomischen Vorlesung« und vor allem die »Staalmeesters« als Meisterschöpfungen seiner späteren Zeit gesehen haben. Die Staalmeesters namentlich müssen als das letzte Wort eines unvergleichlichen und unübertrefflichen malerischen Könnens angesehen werden.

Eine besondere Hervorhebung verdient sodann Jan Steen, der hier mit einer reichen Sammlung auserlesener Werke vertreten ist. Die 20 Gemälde dieses humorvollen und dabei so scharf und wahr beobachtenden Lebensdarstellers, dieses Demokritos unter den holländischen Genremalern des 17. Jahrhunderts, können geradezu als eine Kimeliensammlung aus seinem

Lebenswerke gelten. Aber gleich diesem Meister gibt es noch eine Menge holländischer Künstler, deren glänzender Ruf durch die Werke, mit denen sie in anderen Museen vertreten sind, kaum genügend bestätigt erscheint, und die doch mit ihren im Amsterdamer Rijksmuseum befindlichen Gemälden sich des Ruhmes, den ihnen die Kunstgeschichte verliehen hat, vollauf würdig erweisen. Ich nenne hier unter anderen nur Jacob Ruisdael, Jan van Goyen, Aert van der Neer, Paulus Potter, Adriaen van Ostade, Quieringh Brekelenkam, Barthel van der Helst und Jan Vermeer. Auch finden sich in unserer Galerie gewisse Meister vertreten, die infolge der Seltenheit ihrer Werke nur wenig bekannt geworden sind; alle wirklichen Kunstkenner werden daher um so angenehmer überrascht sein, im Rijksmuseum auch solchen selteneren holländischen Malern zu begegnen. Adriaen van de Venne zum Beispiel, der einer den Ostade und Jan Steen weit vorauseilenden Künstlergeneration angehörte, lernt man in seinen hier zahlreichen Gemälden als einen Künstler von ungewöhnlicher Ausdrucksfähigkeit kennen, gleich originell in seiner Zeichenmanier wie in seiner Malweise; seine eigentümlich verzwickte und gewitzte Art, ein Bild zu komponieren und gewisse, mehr nebensächliche Details noch aufs feinste malerisch herauszuarbeiten, zeugen von einer höchst seltsamen individuellen Veranlagung. Er erscheint uns gleichsam als ein Primitiver des 17. Jahrhunderts; dem künstlerischen Gesamteindrucke nach könnte man ihn geradezu als einen würdigen Nachfolger des Bauern-Breughel, dieses großen vlämischen Künstlers, bezeichnen. Ferner erkennen wir hier in dem Marinemaler Dubbels einen dem vielgepriesenen und allbekannten Willem van de Velde vollkommen ebenbürtigen Meister. Arent Arentsz (mit dem Beinamen »Cabel«) ist ein Landschafter, so sicher und zielbewußt in seiner primitiven Art, den äußeren Eindruck einer Naturstimmung wiederzugeben, und dabei so innig und schlicht in seiner mehr zeichnerischen Malweise, daß seine Kunst kaum geringer eingeschätzt werden darf als diejenige viel späterer Landschaftsmaler mit ihrer pathetischen, weiter ausholenden Pinselführung. Der wohl allgemeiner bekannte Avercamp war ein würdiger Zeitgenosse dieses Arent Arentsz. Noch so mancher Künstler dieser Art könnte hier angeführt werden, so zum Beispiel Hubert van Ravesteyn, Aert van Antum, Gillis d'Hondecoeter, — alles Namen, die den Fernerstehenden allerdings nichtssagend erscheinen werden, die uns aber erkennen lassen, daß der blühende Garten der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts eine weit größere Fläche bedeckt, als man gemeiniglich annimmt. Und auch diese kleineren Malertalente, die von größeren Vorbildern abhängig bleiben, und die wir darum schlechthin als die »Mittelmäßigen« bezeichnen, vermögen fast immer unsere Beachtung zu erwecken. Ist auch der geistige Gehalt ihrer Malereien nicht besonders bedeutend, ein gewisser künstlerischer Wert ist als wohlverdientes Ergebnis eines ehrlichen und gewissenhaften Strebens in der Ausübung ihres künstlerischen Berufes auch bei diesen kleineren Talenten unverkennbar und läßt sich keinem von ihnen absprechen. Das Malen saß den Holländern jener Zeit in den Fingern. Ihre Ruhmsucht hatte etwas Kindlich-Naives. Aller Streben war auf eine möglichst vollkommene Ausbildung der Technik gerichtet: die Kunst war diesen Malern ein Handwerk, in dem es ein jeder durch eifrige und beharrliche Übung zur Meisterschaft zu bringen hoffte. Alle miteinander scheinen uns geradezu mit dem künstlerischen Gefühl für Farben- und Tonharmonie zur Welt gekommen zu sein, da sogar jene kleineren Maler in ihren sauber und sorgfältig durchgeführten Bildchen ein entschiedenes Talent für einheitliche malerische Wirkung offenbaren. Daher kommt es auch ziemlich häufig vor, daß holländische Maler, die mit ihren Werken im allgemeinen nur die Mittelmäßigkeit zu erreichen vermögen, uns bisweilen ganz unerwarteterweise mit Bildern überraschen, in denen sie sich selber übertreffen, gerade als ob ihr bescheidenes Talent in solchen Einzelfällen durch die Staukraft der gesunden und starklebigen Kunsttradition des ganzen Volkes zu erhöhter Leistungsfähigkeit angespannt worden wäre.

Infolge seines Reichtumes an Gemälden auch solcher kleineren Meister ist das Amsterdamer Rijksmuseum ein ganz vorzüglich geeigneter Studienplatz für wissenschaftliche Forschungen auf dem Gebiete der holländischen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts. Das an Bilderzahl weit weniger umfangreiche Mauritshuijs im Haag will mehr nur eine Sammlung auserlesener Meisterwerke aus der Nachlassenschaft jener ruhmreichen Künstlergeneration sein; das Rijksmuseum dagegen trachtete bei Erweiterung seiner Sammlungen von jeher danach, alle holländischen

Meister möglichst vollzählig in seinen Bildersälen vertreten zu sehen, darunter also auch jene kleineren, weniger bekannt gewordenen Maler. Somit liefert unsere Amsterdamer Gemäldesammlung ein besonders reiches Material zu solchen Studien, die nicht ausschließlich auf die wissenschaftliche Ergründung höherer künstlerischer Werte abzielen, sondern die von einer breiteren philosophischen Basis aus weitergehende Forschungen betreiben wollen. Verschafft man sich nämlich einen umfassenden Überblick über die gesamte Kunstbewegung eines bestimmten Zeitalters und untersucht die mannigfachen Ursachen und Phasen ihrer Entstehung, ihrer Blüte und ihres Verfalles, so lernt man damit Art und Charakter einer ganzen Kulturepoche kennen und verstehen, die ihre eigene Schönheitsoffenbarung erlebt hatte. Das Interesse für die minder bedeutenden Erscheinungen solch einer ruhmreichen Epoche kann demnach sehr wohl einem vornehmeren Prinzip entspringen, als etwa nur dem Wunsche des Durchschnittsliebhabers, sich eine rein praktische »Kennerschaft« anzueignen. Und zwar wird dieses höhere Prinzip auf der zum Urteil erweiterten Beobachtung des Einzelnen in seinen Beziehungen zum Ganzen beruhen: Es gilt hierbei einerseits, die machtvoll überragenden Führer-Individualitäten völlig verstehen zu lernen, und andererseits der allgemeinen Kunstströmung in der nach verschiedenen Richtungen auseinanderstrebenden, mehr oder minder unselbständigen Schulnachfolge jener Mächtigen nachzuspüren, um in gleicher Weise wie auf allen übrigen Gebieten der menschlichen Geistesgeschichte auch auf demjenigen der Künste die Unerschütterlichkeit des Gesetzes von Ursache und Wirkung nachzuweisen; und dies alles in dem klaren Bewußtsein, daß das Leben in steter Bewegung begriffen ist, daß es am stürmischsten dort sich erneuert, wo das Verlangen seine ewige Unersättlichkeit am nachdrücklichsten äußert, daß es dagegen an regenerierender Spannkraft verliert, sobald ein minder feuriges Begehren mit dem Tugendmantel braver Ordnungsliebe und lenksamer Unterwerfung unter die Schulregeln eines trägen Konservativismus sich drapiert.

Es ist eine nicht besonders weit ausgedehnte kunstgeschichtliche Periode, die der Kunstforscher im Amsterdamer Rijksmuseum studieren kann, denn die niederländischen Primitiven sind hier leider nur sehr mäßig vertreten. Aber die Entwickelung der holländischen Kunst von der gegen Ende des 16. Jahrhunderts einsetzenden Sturm- und Drangperiode ab bis zur Verfallzeit des sinkenden 17. Jahrhunderts ist ja in der Tat interessant genug, um eine sorgfältige Durchforschung zu verdienen. Wir haben es hier mit einer vollkommen bodenwüchsigen »Heimatkunst« im wahren Sinne des Wortes zu tun, in der die Lebensauffassung der bürgerlichen Gesellschaft jenes Zeitalters außerordentlich getreu widergespiegelt wird. Andererseits aber äußert sich in ihr auch die ganze jugendliche Spannkraft eines kleinen Volkes, das in seinen langjährigen Kämpfen mit dem mächtigen Spanien gar schwere und ruhelose Zeiten zu überstehen gehabt hatte. Nachdem dieses kleine holländische Volk durch die ihm eigene Energie und Ausdauer sich nun zu so hohem Wohlstande emporgearbeitet hatte, daß seiner Stimme im Konzert der europäischen Mächte sogar ein höchst ansehnliches Gewicht beigemessen werden mußte, konnte ein mächtiges Erstarken seines nationalen Selbstbewußtseins nicht ausbleiben. Daher finden wir auf holländischen Gemälden größeren Umfanges und breiter angelegter Komposition nur ganz selten historische Ereignisse dargestellt; vielmehr zeigen uns solche größeren Gemälde meist nur Bildnisgruppen von gemeinnützigen Gesellschaften, von Gelehrtenkollegien und besonders von Kriegervereinigungen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts traten Dirck Barentsz, Dirck Jacobsz und Corn. Ketel als Vorboten der nahenden großen Kunstepoche auf. An sie schlossen sich dann an ein van der Voort, ein Nicolaes Eliasz, ein Mierevelt, Moreelse, Ravesteyn, de Keyzer, — und im weiteren Verlaufe der Entwickelung Frans Hals, Bartholomeus van der Helst, Govaert Flinck, Ferdinand Bol, — — — Rembrandt. In welchem anderen Lande der Welt sind wohl je so viele Porträts gemalt worden, wie in Holland? Betrachten wir diese meterlangen Schützenstücke mit ihrer gewöhnlich äußerst reichen malerischen Inszenierung, dann müssen wir zum mindesten von der zähen Arbeitskraft und von der unvergleichlich hoch entwickelten Technik überzeugt werden, über die Hollands damalige Malergeneration verfügte. Aber nicht weniger vortrefflich als im Porträtstück bewiesen die Holländer ihre angeborenen Malertalente auch im sogenannten »Gesellschaftsstück«, in der Landschaft und im Stilleben. Obwohl man ihrer Kunst schon um der Wahl ihrer malerischen Vorwürfe willen eigentlich idealistische Neigungen gern wird ab-

sprechen wollen, wird man dennoch schließlich zu der Erkenntnis gelangen, daß diese naturalistische Kunstbestätigung — wenn auch auf anderem Wege und unter Vermeidung jeglicher Art von manieristischer Künstelei — in der Tat gleichfalls zu einer poetischen Übersetzung der Naturwirklichkeit durchgedrungen ist.

* * *

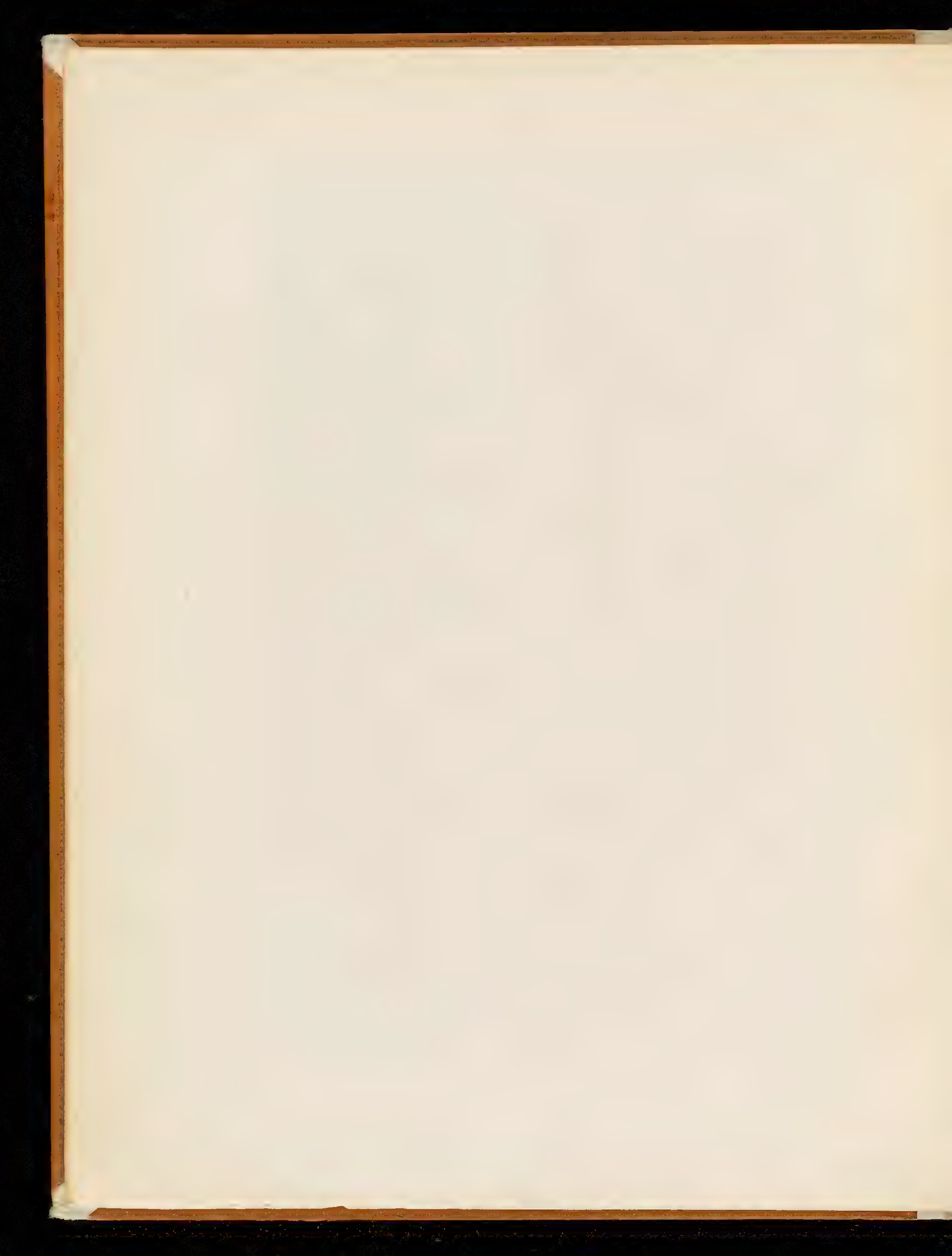
Es wird nunmehr bald ein Jahrhundert vergangen sein, seitdem die Grundlage für den gegenwärtigen Bestand des Amsterdamer Rijksmuseums geschaffen wurde, und ein fremder Fürst ist es, dem der Ruhm für diese Tat gebührt; schweren politischen Wirren haben wir die Entstehung unserer größten holländischen Kunstsammlung zu verdanken.

Nachdem die reichen Gemäldesammlungen, die das Fürstenhaus der Oranier zusammengebracht hatte, nach Frankreich hinweggeschleppt worden waren, beschloß die Regierung, alles, was von diesen Schätzen noch im Lande verblieben war, nach Schloß Huis-ten-Bosch in der Nähe vom Haag überzuführen. Dieser neuen Sammlung wurde außerdem eine Anzahl von Gemälden eingereiht, die sich in öffentlichen Gebäuden befanden, sowie auch einige zu jener Zeit soeben erst aus öffentlichen Mitteln neu angekaufte Kunstwerke. Endlich verlieh die Regierung diesem Museum einen Jahresbeitrag zu weiteren Neuerwerbungen. Als nun im Jahre 1808 der Bruder des großen Napoleon, König Ludwig, seine Residenz nach Amsterdam verlegte, befahl er die Errichtung eines großen Niederländischen Museums, in welchem Meisterwerke aller Kunstgattungen vereinigt werden sollten, die damals noch immer über die verschiedensten Orte verstreut waren, und zwar nicht nur Gemälde, Zeichnungen, Bildhauer- und Bronzeguß-Werke, sondern auch sonstige Altertümer und Kuriositäten aller Art. Die Gemälde aus Schloß Huis-ten-Bosch wurden daher nach Amsterdam gebracht, um den Kern der neuen Sammlung zu bilden. Die Wahl der Stadt, in der die Museumsstiftung ihren Platz finden sollte, war äußerst glücklich getroffen. Überließ doch der Gemeinderat von Amsterdam der Museumsgalerie einige der vornehmsten Schätze aus seinem eigenen alten Gemäldebesitze als Leihgabe, und zwar vor allem die besten seiner großen Korporationsstücke, — darunter Rembrandts »Nachtwache« und seine »Staalmeesters«, sowie Barthel van der Helsts »Schützenmahlzeit von 1648«! Gleichzeitig erhielt das Museum zur Bereicherung seiner Sammlungen von verschiedenen offiziellen Körperschaften eine weitere Anzahl von Gemälden, teils gleichfalls als Leihgaben, teils zum Geschenk; und schließlich wurden von seiten des kunstliebenden Königs Ludwig auf Kunstauktionen, die damals häufig stattfanden, wertvolle Ankäufe für die Galerie gemacht, wodurch unter anderen die berühmte Sammlung van Heteren mit 130 Gemälden in ihren Besitz überging. Der Aufstellungsort dieses »Holländischen Museums« war in jener ersten Zeit das königliche Palais, jenes bekannte Bauwerk des Jakob van Campen auf dem Damplatze zu Amsterdam.

Nach dem ersten Gründungseifer trat dann allerdings zunächst eine Zeit des Stillstandes ein. Holland war dem französischen Kaiserreiche einverleibt worden, — ein politisches Ereignis, das auch auf die Behandlung öffentlicher Kunstangelegenheiten nachteilig zurückwirken mußte, so daß bis zum Jahre 1813 das Holländische Museum durch keinerlei Neuerwerbungen mehr bereichert werden konnte. Erst bei der Thronbesteigung König Willems I. von Oranien im Jahre 1814 kam wieder neues Leben in die Weiterentwickelung des Museums. Die Kunstsammlungen wurden in ein anderes, zweckmäßigeres Gebäude übergeführt, in das sogenannte »Trippenhuis«. Hierdurch erhielt das Museum erst den seiner eigentlichen Bestimmung entsprechenden Charakter, nämlich denjenigen einer wirklich öffentlichen Kunstsammlung, zu der das Publikum freien Zutritt erhielt, um seinem Verlangen nach Kunstgenuß Genüge leisten zu können. Von diesem Zeitpunkte ab nahm auch die Erweiterung der Sammlungen ihren, wenn auch nicht besonders raschen, so doch stetigen Fortgang wieder auf. Der belgische Aufstand des Jahres 1830 dagegen brachte von neuem einen unglücklichen Wendepunkt in der Geschichte des Museums mit sich, da damals der Regierungsbeitrag für Neuerwerbungen fast gänzlich aufgehoben wurde. Während der nachfolgenden fünfzig Jahre konnten daher die Sammlungen durch Neuankäufe keine nennenswerte Bereicherung mehr erfahren, wenn auch selbst in diesem Zeitraume durch Legate und Schenkungen immerhin noch sehr belangreiche Erwerbungen eingingen. Um das Jahr 1875 endlich kam dank

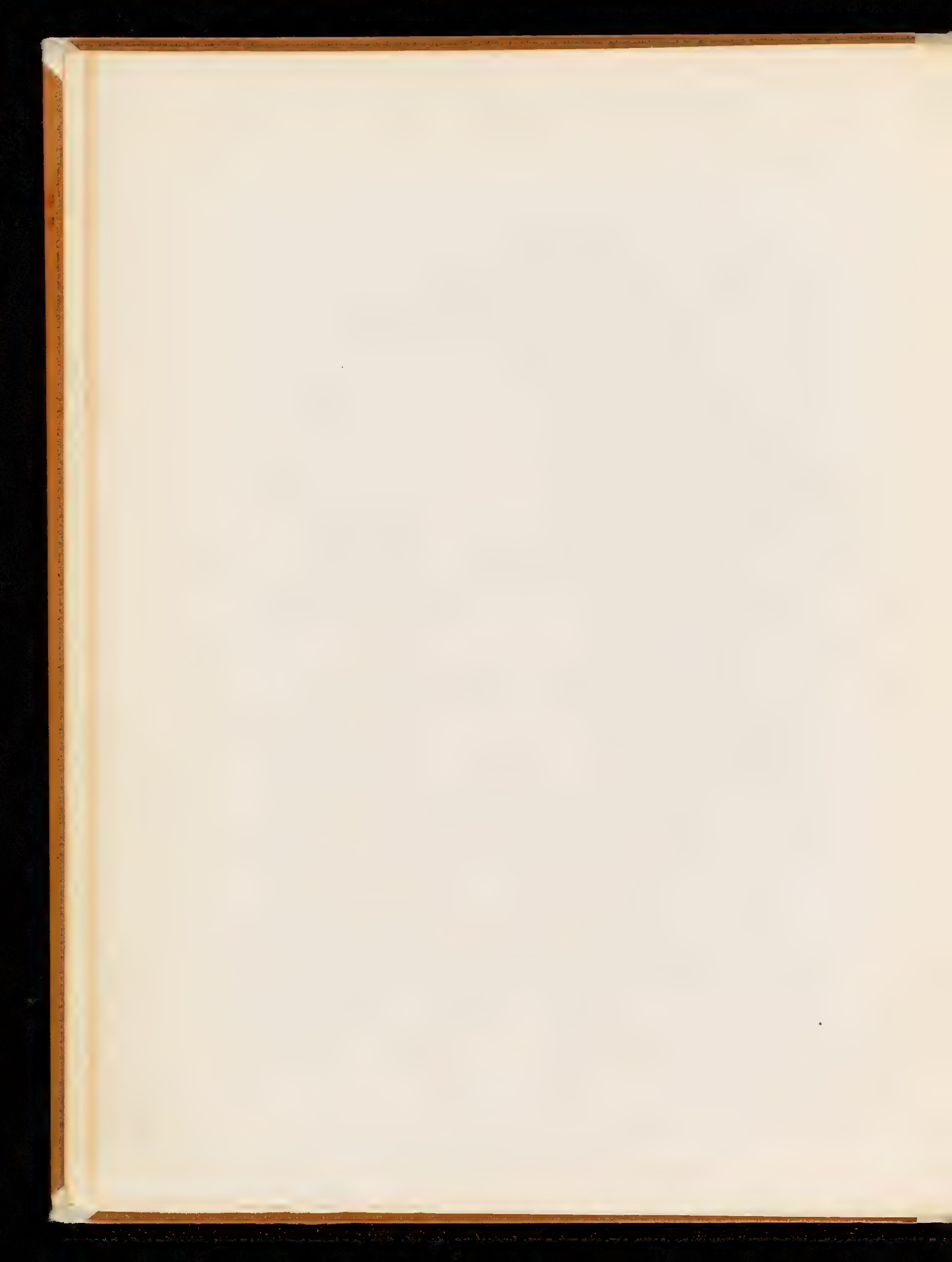
dem energischen Auftreten einiger Finanzleute wieder eine neue Blütezeit für das Museum heran. Durch jährliche Ankäufe, für die freiwillige Beiträge im Publikum gesammelt wurden, dehnte sich der Kunstbesitz des Museums immer bedeutender aus. Das vorbildliche Wirken der Regierung spornte verschiedene Kunstgönner an, die Galerie mit großen Schenkungen oder testamentarischen Vermächtnissen zu bedenken. Immer dringlicher machte sich daher in dem stattlichen Gebäude auf dem Kloveniers-Burgwall, das die reichen Kunstschätze beherbergte, der Raummangel fühlbar. Nach langen resultatlosen Beratungen über die Erbauung eines neuen Museumspalastes wurde endlich im Jahre 1876 beschlossen, daß der Architekt Cuypers mit dem Neubau beginnen sollte. Neun Jahre später war das monumentale Bauwerk vollendet, und die feierliche Eröffnung des neuen Rijksmuseums konnte stattfinden. Dorthin siedelte nunmehr auch die bis dahin selbständige Amsterdamer van der Hoop-Galerie mit über, eine außerordentlich reiche Gemäldesammlung, der unter anderen auch Rembrandts »Judenbraut«, mehrere Kapitallandschaften von Ruisdael und das »Lesende Mädchen« von der Hand des Delfter Vermeer angehörte. Viele Leihgaben und Schenkungen kamen binnen kurzer Zeit noch zur weiteren Bereicherung des Museums hinzu; namentlich trat die Amsterdamer Stadtgemeinde allmählich immer mehr von ihrem reichen Überflusse an Schützen- und Gildenstücken leihweise an die Museumssammlungen ab.

Dies ist in kurzen Zügen die Entstehungsgeschichte des Amsterdamer Rijksmuseums. Wenn wir nunmehr noch untersuchen, welche speziellen Kunstwerke in den verschiedenen Zeitperioden käuflich erworben wurden, und welche Preise dabei angelegt wurden, so werden wir daraus eigenartige Aufschlüsse über den Wechsel des Kunstgeschmackes in den entsprechenden Zeitabschnitten erhalten. Die nachfolgenden Bilderpreise, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts von seiten der damaligen Museumsverwaltung gezahlt worden sind, zeigen uns in nüchternen aber untrüglichen Zahlenverhältnissen, wie sehr zu jener Zeit eine Kunstrichtung bevorzugt wurde, deren Wertschätzung im Laufe der Jahre, nachdem die Kunstanschauungen sich vollkommen geändert hatten, wesentlich zurückgegangen ist. Das meisterlich gemalte Fischstilleben von Abram van Beyeren wurde im Jahre 1808 für 25 Gulden, das nicht minder prächtige Stilleben von Willem Kalff 1821 für denselben Preis angekauft, während ein Blumenstück von Jan van Huysum im erstgenannten Erwerbungsjahre seinem Verkäufer 3610 Gulden einbrachte. Gerard Dous »Abendschule« ging 1808 für 14500 fl. an das Museum über, Jan Vermeers heute so berühmtes »Lesendes Mädchen« dagegen erzielte im nächstfolgenden Jahre nur einen Versteigerungspreis von 95 fl. Jan van Goyen, dieser treffliche Landschaftsmaler, wurde weit niedriger eingeschätzt, als der zwar recht geschickte, aber doch manierierte Italist Jan Both: Goyens »Valkenhof« wurde 1808 für 160 fl. angekauft, eine Landschaft von Jan Both dagegen zu derselben Zeit für 3690 fl. Sämtliche hier aufgezählten Werke sind höchst bedeutungsvolle und charakteristische Meisterschöpfungen jener damals so gering geachteten Malkünstler. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts etwa blieben diese von unserer gegenwärtigen Kunstanschauung so weit abweichenden Schätzungsverhältnisse für die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts noch dieselben. In der Tat hatte diese der unsrigen entgegengesetzte Geschmacksrichtung sich bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts herangebildet.



INHALT

1. PIETER DE HOOGH, Das Landhaus
2. GERARD TERBORCH, Väterliche Ermahnung
3. BARENT FABRITIUS, Bildnis des Leidener Stadtbaumeisters Willem van der Helm mit Frau und Kind
4. JAN VAN DER HEYDEN, Der Damplatz zu Amsterdam
5. HUBERT VAN RAVESTEYN, Stilleben
6. FRANS HALS und PIETER CODDE, Ausschnitt aus einem Schützenbilde
7. JAN STEEN, Das St. Niklasfest
8. NICOLAES MAES, Träumerei
9. WILLEM VAN DE VELDE d. J., Der Kanonenschuß
10. FRANS HALS, Der lustige Zecher
11. REMBRANDT VAN RIJN, Die Nachtwache
12. REMBRANDT VAN RIJN, Die Judenbraut
13. REMBRANDT VAN RIJN, Die Staalmeesters
14. REMBRANDT VAN RIJN, Die steinerne Brücke
15. MEINDERT HOBBEMA, Die Wassermühle
16. ADRIAEN VAN DE VENNE, Bauernfastnacht (Ausschnitt)
17. JAN VAN GOYEN, Blick auf den Valkenhof zu Nymegen
18. HENDRIK AVERCAMP, Eisbelustigung
19. BARTHOLOMEUS VAN DER HELST, Das Fähnlein des Capt. Roelof Bicker und Leutn. Michielsz Blaeuw
20. AELBERT CUYP, Heimtrieb der Herde
21. AERT VAN DER NEER, Landschaft
22. CABEL (ARENT ARENTSZ), Landleute
23. JACOB VAN RUISDAEL, Die Mühle von Wyk bei Duurstede
24. ROELANDT SAVERY, Die Fabel vom Hirsch unter den Kühen
25. JAN WIJNANTS, Das Bauernhaus
26. AERT VAN ANTUM, Die Seeschlacht
27. PAULUS POTTER, Landschaft mit Weidevieh
28. HENDRIK DUBBELS, Stille See
29. PIETER AERTSZEN, Der Eiertanz
30. JAN VAN SCOREL, Maria Magdalena
31. JAN GOSSAERT VAN MABUSE, Bildnis Philipps von Burgund
32. GEERTGEN VAN SINT JANS, Die Anbetung der heiligen drei Könige
33. WILLEM KALFF, Stilleben
34. JAN MOSTAERT, Die Anbetung der heiligen drei Könige
35. JAN VERMEER VAN DELFT, Der Brief
36. JAN BAPTIST WEENIX, Totes Wild
37. GABRIEL METSU, Das Frühstück
38. PIETER DE HOOGH, Die Vorratskammer
39. PIETER POTTER, Der Häckselschneider
40. JAN STEEN, Die Liebeskranke
41. QUIERINGH BREKELENKAM, Vertrauliche Unterhaltung
42. ANTONIUS VAN DYCK, Prinz Willem II. von Oranien und seine Gemahlin Maria Stuart



Pieter de Hoogh

(1630—1677)

Das Landhaus

Leinwand, 61×47 cm

Der vorzüglichste Darsteller des friedlichen altholländischen Familienlebens ist wohl sicherlich Pieter de Hoogh gewesen, ein Maler von ungewöhnlicher Begabung und doch von größter Schlichtheit und Bescheidenheit der künstlerischen Ausdrucksweise. In seinen Werken herrscht daher die vollkommenste Harmonie zwischen Form und Inhalt, die man sich denken kann. Durch die wunderbar gesunde Entfaltung seiner reichen malerischen Kräfte ist er zum eigentlichen Dichter-Maler jener behaglich-stillen bürgerlichen Daseinssphäre geworden, in der die Stunden so gemächlich dahingleiten, daß man es in der Tat kaum gewahr werden würde, wenn nicht die Zimmeruhr im gleichmäßigen Tick-Tack ihres Perpendickels so getreulich und genau den Ablauf der Tageszeiten anzeigen würde. In unzerstörbarer Gelassenheit verbringen die Menschen hier ein gemütlich-häusliches Dasein, in dem jeder Tag vom Morgen bis zum Abend dem nächstfolgenden gleicht, wie ein Ei dem anderen. Dabei ist jedoch dieses kleinbürgerliche Leben auf den Bildern Pieter de Hooghs keineswegs in stumpfsinniger Eintönigkeit befangen. Vielmehr weiß dieser große Künstler, selbst wenn er sich die simpelsten und vulgärsten Motive des bürgerlichen Alltagslebens zum malerischen Vorwurfe erwählt (wie z. B. bei jenem Bilde des Amsterdamer Rijksmuseums, auf dem eine Mutter ihrem Kinde den Kopf von Ungeziefer reinigt), aus der Art, wie all diese einfachsten häuslichen Beschäftigungen verrichtet werden, und aus der Traulichkeit des Milieus, in dem seine Genreszenen sich abspielen, den Beschauer etwas von jenem stillen Glücke ahnen zu lassen, das jederzeit über dem intimen häuslichen Leben waltet. Ein Sonnenstrahl dringt, einem plötzlichen flüchtigen Lichtschimmer gleich, durch das Fenster ins dunkle Zimmer herein; oder die weit geöffnete Haustüre läßt uns auf die Straße oder den Stadtkanal hinausblicken, wo das heiße, senkrecht auf die Giebelhäuser der entgegengesetzten Straßenseite herniederstrahlende Sonnenlicht den Stimmungszauber eines klaren und heiteren Sommermittags verbreitet. Diese Verwendung von Kontrastwirkungen aber betrachtet man leider so häufig als einen „rein äußerlichen Effekt“ Pieter de Hooghs, während sie doch in der Tat zu den innerlichsten Stimmungsfaktoren seiner Kunst zu zählen sind! Nach der formalen Seite betrachtet, trägt die Kunst des Meisters sodann gleichfalls einen völlig persönlichen, ihm allein eigenen Charakter zur Schau. Ist die malerische Darstellungsweise eines Jan Steen vielleicht ausdrucksvoller, als diejenige de Hooghs, so ist sie dafür doch sicherlich weit weniger feinfühlig; Terborchs Gemälde hinwiederum sind mit ihrem Anflug von spanischer Grandezza viel weniger ungekünstelt; Metsu erscheint neben de Hoogh als ein Maler, der sich mehr in technische Raffinements vertieft; der Delfter Vermeer endlich ist durch die köstlichen Farbenharmonien, die er in seinen Interieurbildern zur Geltung zu bringen weiß, zum Klassiker der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts geworden. — Das hier reproduzierte „Landhaus“ beweist uns, daß Pieter de Hoogh, dieser feinsinnigste aller holländischen Interieurmaler, seine Genreszenen auch sehr wohl im offenen Lichte der freien Natur wiederzugeben verstanden hat, ja daß er sogar ein ganz ungewöhnlich begabter Freilichtmaler gewesen ist. Die Farbenwerte sind mit meisterlicher Folgerichtigkeit gegeneinander abgewogen. Selbst die dichtesten Schattenpartien erscheinen infolge der Reflexkraft des Sonnenlichtes noch immer durchsichtig und von einem Schimmer von Helligkeit durchsetzt. In einigen Teilen des Bildes herrscht sogar eine Klarheit und Gesundheit der malerischen Ausdrucksweise, durch die uns der Schöpfer dieses Gemäldes als ein beinahe ebenbürtiger Rivale des großen Delfter Vermeer zum Bewußtsein gebracht wird. Und welch friedliche Stimmung atmet dabei diese prächtige Familiengruppe, die auf dem schattigen Plätzchen gegenüber dem Eingange ihres Wohnhauses einen erfrischenden Labetrunk einnimmt! — Als Ganzes betrachtet, ist das malerische Oeuvre des Pieter de Hoogh wohl nicht immer völlig gleichwertig. Ein gutes Teil grade der köstlichsten Werke dieses Meisters befindet sich im Besitz des Amsterdamer Rijksmuseums.







Gerard Terborch

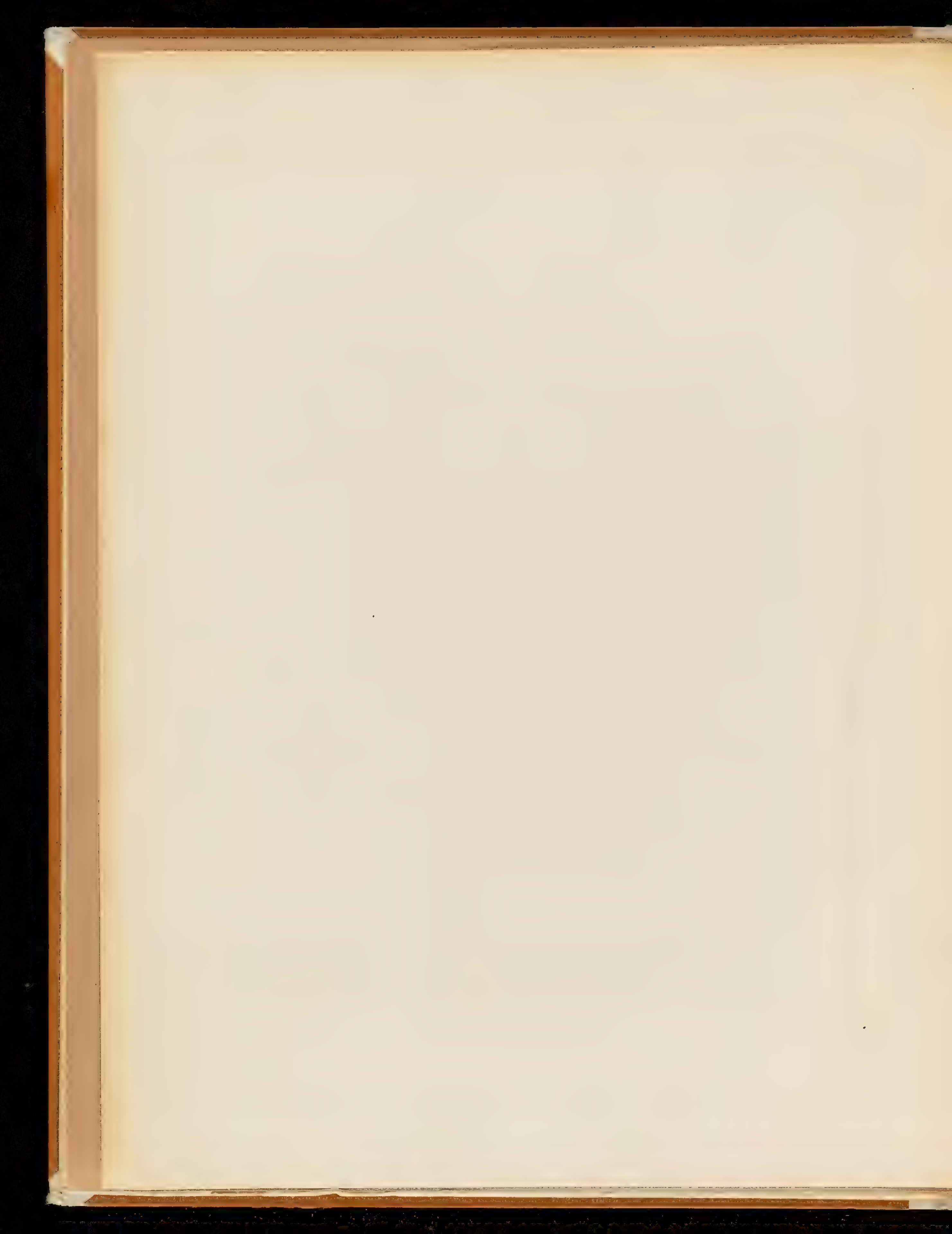
2

(1617—1681)

Väterliche Ermahnung

Leinwand, h. 0,71; br. 0,73 m

Sucht man nach einem Unterscheidungsmerkmal zwischen Terborch und den übrigen so talentvollen holländischen Interieurmalern des 17. Jahrhunderts, so wird man finden, daß der Meister von Deventer gegenüber der Mehrzahl seiner gleichstrebenden Kunstgenossen vor allem das aristokratische Gesellschaftsstück bevorzugt hat. Sogar spanische Einflüsse aus der Richtung der Velazquezschen Kunst lassen sich in den Terborchschen Gemälden nachweisen. Der Künstler selbst gehörte dem vornehmeren Bürgerstande an, dessen würdevolle Haltung und weltmännische Lebensart sich denn naturgemäßerweise auch auf seine Genrebilder übertragen mußte. Er hat viele Bildnisse gemalt, und zwar stets in kleinen Formaten und in miniaturartiger Ausführung; in der scharfen und feinfühligen Typisierung der dargestellten Persönlichkeiten können diese kleinen Porträtgemälde als wahre Juwele der Bildniskunst gelten. Wenn er nicht durch die Porträtmalerei in Anspruch genommen war, beschäftigte sich Terborch hauptsächlich mit der Komposition häuslicher Szenen, deren Motive er mit Vorliebe dem Gesellschaftsleben des vornehmen Bürgertums entlehnte. Meist sind es Damen in kostbaren Toiletten und Offiziere in reichen Uniformen, die er darstellt. Seine Kompositionen — die einfigurigen sowohl wie die mehrfigurigen — sind stets vollkommen abgerundet, ein Vorzug, der in der Tat den meisten holländischen Gesellschaftsstücken nachgerühmt werden kann. Die Bewegungen der Terborchschen Figuren sind jederzeit von vornehmer Gemessenheit, in ihrer Haltung ist Ruhe mit Würde gepaart. Was es für spezielle Vorkommnisse sein mögen, um die sich die gesellige Unterhaltung einer Terborchschen Figurengruppe dreht, ist für den Maler wie für den Beschauer dieser Bilder in der Regel von untergeordneter Bedeutung. Ist es doch nur der malerische Gesamteindruck einer solchen Gesellschaftsszene, der den Künstler interessiert. In der Vornehmheit seiner künstlerischen Darstellungsart, in der Korrektheit und Delikatesse seiner Zeichnung und der Geschmeidigkeit seiner Malweise ist Terborch jedenfalls der allerfeinste unserer alten Kleinmaler. Die innere Gelassenheit der Vortragsmanier hat er mit den meisten seiner holländischen Kunstgenossen gemein, an Noblesse ist er ihnen allen überlegen. — Auf dem hier reproduzierten Gemälde fällt uns zunächst die Anmut in der Haltung der aufrechtstehenden jungen Frau in die Augen. Sie ist vom Rücken gesehen und hält den Kopf vornüber geneigt, wobei der Schimmer des rötlichen Haares über dem weißen Nacken eine delikate Farbenvaleur abgibt. Die schlanke Frauengestalt ist in ein lichtes Seidenkleid gehüllt; in der malerischen Wiedergabe glänzender Seidenstoffe aber hat ja Terborch eine ebenso virtuose Meisterschaft erwiesen, wie Willem Kalff in der Darstellung silberner Schenkkannen auf seinen köstlichen Stillebengemälden. Auch in den übrigen Teilen unseres Bildes kann man Terborch von der besten Seite seines malerischen Könnens bewundern. Man beachte nur die feine Handbewegung des sitzend dargestellten Offiziers. Man betrachte ferner das neben ihm sitzende, sein Glas austrinkende junge Mädchen; wie subtil ist hier die Farbe behandelt in den tonigen Partien des Kopfes und der das Trinkglas haltenden Hand! Der Hintergrund ist in warmen und tiefen Farbentönen gehalten. Tisch und Stuhl sind mit Terborchs Lieblingsrot bekleidet, dem auch dieses Bild seinen erhöhten Reiz zu verdanken hat. — Sonderbarerweise existiert eine fast identische Wiederholung dieses Amsterdamer Terborch-Gemäldes in der Berliner Galerie (nur die Figur des Hundes fehlt auf diesem zweiten Bilde); und noch merkwürdiger ist die Tatsache, daß die Qualitäten beider Exemplare einander vollkommen aufwiegen.







Barent Fabritius

(Tätig in Leiden 1650—1672)

Bildnis des Leidener Stadtbaumeisters Willem van der Helm mit Frau und Kind

Leinwand, br. 58,5; h. 51,5 cm

Die näheren Lebensumstände des Barent Fabritius sind leider in völliges Dunkel gehüllt; ebensowenig wissen wir über ein möglicherweise vorliegendes Verwandtschaftsverhältnis des Meisters zu Carel Fabritius, dem talentvollsten Schüler Rembrandts und Lehrmeister des Delfter Vermeer. Es läßt sich über ihn nichts weiter feststellen, als daß er in Leiden gearbeitet hat, wo er um 1657 Mitglied der Malergilde gewesen ist. Gemälde von seiner Hand kommen in den Galerien ziemlich selten vor und sind dabei sehr ungleich in der künstlerischen Qualität. Eines seiner trefflichsten Werke ist wohl das hier reproduzierte Porträtstück aus dem Amsterdamer Rijksmuseum. Barent Fabritius zeigt sich in diesem Bilde als ein sehr tüchtiger Meister, als ein Malertalent von entschieden persönlichem Charakter. Fast könnte man — wäre man nicht besser unterrichtet — beim Betrachten gerade dieses Gemäldes auf die Vermutung kommen, Barent Fabritius müsse der Lehrer des Jan Vermeer gewesen sein, so merkwürdig stimmt es in allen seinen charakteristischen Eigenschaften überein mit den Werken des ruhmreichen Delfter Meisters. Jedenfalls ist es eines jener Porträtstücke höheren Stiles, die sich nicht nur mit der wohlgetroffenen Ähnlichkeit der dargestellten Personen begnügen, sondern durch die Art der Figurengruppierung und der bildmäßigen Gesamtkomposition als selbständige malerische Kunstwerke wirken wollen. Außerdem aber offenbart sich Barent Fabritius hier auch als ein eigenartig begabter Kolorist, dem neben seinem echt holländischen Sinn für richtige Zusammenstimmung der Tonwerte etwas von der glutigen Farbenfreude südländischer Malkünstler eigen ist. Seine Pinselführung ist breit und großzügig und dabei doch wiederum zart und empfindsam: so kraftvoll und selbständig auch die Farben in breiten Akkorden aus dem Gemälde herausklingen, schmelzen sie doch in fein empfundenen Übergängen zu einem harmonisch abgestimmten Bildganzen zusammen. Die Grundnoten der ruhig-volltönenden Farbenskala unseres Porträtstückes sind Schwarz und Rot, aus denen der elfenbeinfarbige Fleischton der Gesichter in gleicher Zartheit hervorleuchtet, wie etwa auf den Gemälden der venezianischen Renaissancekünstler. Das gedämpfte Weiß des Kinderkleidchens läßt die Kraft dieser Farbenzusammenstellung in noch vollerem Glanze zur Geltung kommen. Auch der landschaftliche Hintergrund, einen Blick auf die Stadt Leiden darstellend, erhöht noch die außerordentlich warme Farbenwirkung dieses reichen und stattlichen Bildnisgemäldes. Die voll datierte Signatur des Bildes lautet: B. Fabritius 1655. Sep. 30.







Jan van der Heyden

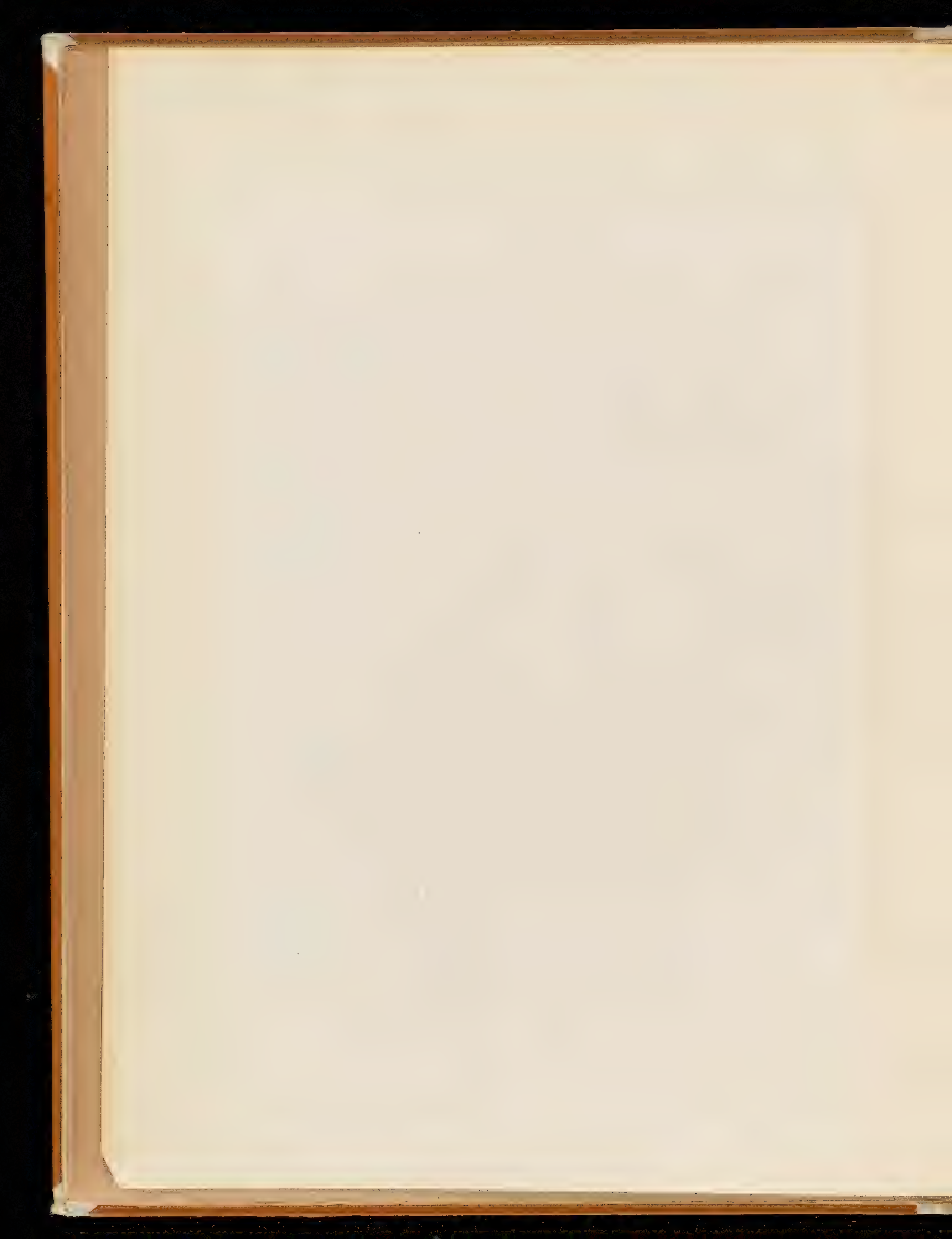
(1637—1712)

Der Damplatz zu Amsterdam

Holztafel, h. 0,58; br. 0,55 m

4

Die Gemälde des Jan van der Heyden müssen bei aller Schlichtheit ihrer künstlerischen Erscheinung doch zu den köstlichsten Erzeugnissen der holländischen Malkunst des 17. Jahrhunderts gerechnet werden. Houbraken sagt von Jan van der Heyden, ihn habe „sein klarer Malerverstand, seine künstlerische Selbstzucht und sein außerordentlicher Fleiß zu einem großen Meister gemacht". Und darin müssen wir ihm Recht geben, nur daß der Ruhmestitel „großer Meister" hier im Sinne von „außerordentlich tüchtiger Meister" zu verstehen ist. Die Bedeutung der Kunst eines Jan van der Heyden beruht weder auf besonders geistreichen Ideen, noch etwa auf großartiger Stimmungstiefe; sie liegt vielmehr lediglich in der reinen Sachlichkeit des künstlerischen Strebens, die in den Arbeiten dieses Meisters so glänzend zutage tritt. Er befaßte sich nämlich mit Vorliebe mit der gewissenhaften Wiedergabe gewisser landschaftlich-architektonischer Motive, bei denen er sich in möglichst mannigfaltigem, reich gruppiertem Detailwerk ergehen konnte. Aber mehr noch als diese liebevolle Hingabe an derartiges Detailwerk, der eine besonders trefflich ausgebildete maltechnische Begabung zu Hilfe kam, zeichnet seine Bilder eine höchst reizvolle Feinheit der malerischen Behandlungsweise aus. Er malte fast ausschließlich Städteansichten, architektonische Veduten, bei denen er Gelegenheit fand, große Bauwerke im Bilde zu verewigen, so namentlich alte Stadtkirchen, oder auch jene vornehmen altholländischen Wohnhäuser, die in ihrem eigenartigen Renaissancestil noch heute die Amsterdamer Grachten so eindrucksvoll auf den Besucher dieser Stadt wirken lassen. Van der Heyden zeichnete diese Gebäude in sauberster, beinahe ängstlich genauer Detailausführung auf die Leinwand, und zwar immer in vollkommen richtiger Erkenntnis ihres speziellen architektonischen Charakters und unter strenger Beobachtung aller Anforderungen der Perspektive. Seine Städteansichten geben daher völlig korrekte architektonische Aufrisse aller dargestellten Bauwerke; jedoch weiß die persönliche malerische Auffassung des Künstlers diesen Architekturdarstellungen die trockene Wirkung bloßer linear-geometrischer Aufnahmen gänzlich zu benehmen. Wie er zum Beispiel bei der Wiedergabe eines Backsteinbaues in der regelmäßigen Fügung der Mauersteine der Arbeit des Maurers als wesentlichem Charakteristikum mit seinem Farbenpinsel folgt, so beobachtet er auch die echten Steinbauten ganz auf ihren malerischen Natureindruck hin, indem er besonders der dem Alter des betreffenden Bauwerkes entsprechenden Verwitterung des Gesteines Rechnung trägt. Van der Heyden ist daher das Muster eines sorgfältigen und gewissenhaften Arbeiters, der mit Hilfe eines feinsinnigen Schönheitsgefühles und getreuer Naturbeobachtung zwar keine besonders bedeutsamen, aber dafür um so sauberer ausgeführte Kunstwerke geschaffen hat. Der Dammplatz zu Amsterdam mit der „Neuen Kirche" und mit Jakob van Campens berühmtem Stadthaus hat nicht nur Jan van der Heyden, sondern auch Berckheyde und anderen Künstlern zahllose Male zum Vorwurfe für ihre Gemälde gedient; den Darstellungen unseres Meisters jedoch gebührt jedenfalls der Vorrang vor allen anderen. — Daß er auch ein kluger und denkender Kopf war, bekundete Jan van der Heyden mit der Erfindung eines Brandlöschapparates, die ihm eine Anstellung als Brandmeister der Amsterdamer Stadtgemeinde eintrug. Wahrscheinlich ist dieses Amt für ihn sehr einträglich gewesen, leider aber wird es ihn in seiner Malertätigkeit stark behindert haben. Bei freierer Verfügung über seine Zeit würde er uns sicher eine viel größere Anzahl jener Malwerke hinterlassen haben, in denen wir heute eine Reihe so kostbarer Zeugnisse zur Geschichte des holländischen Städtewesens besitzen.







Hubert van Ravesteyn

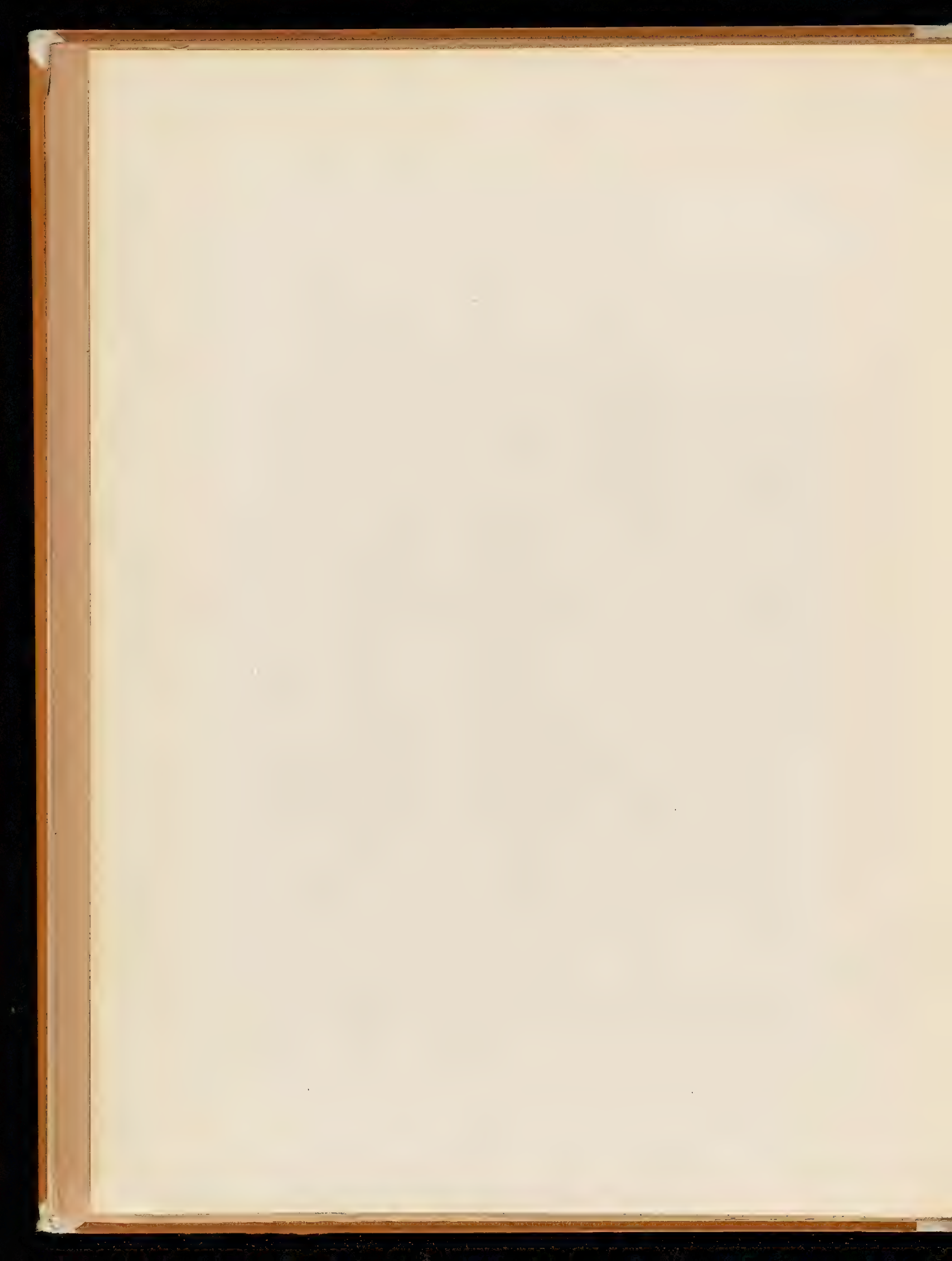
(1638—1691)

Stilleben

Eichenholztafel, h. 0,42; br. 0,34 m

5

Als Stillebenmaler war Hubert van Ravesteyn bis vor kurzen in der Kunstgeschichte so gut wie unbekannt. Zwar hat uns bereits Houbraken über diesen Künstler einiges berichtet; und zwar soll er in Dordrecht oder Rotterdam tätig gewesen sein als Maler von „Schafställen und Schweineschlächtereien, sowie von Bauernmägden beim Kesselscheuern und von Kindern beim Seifenblasenspiele.“ Dagegen hat derselbe alte Künstlerbiograph keinerlei Notiz genommen von der prächtigen und entschieden weit wertvolleren Stillebenkunst Huberts van Ravesteyn, die allerdings nur noch äußerst selten in erhaltenen Werken nachweisbar ist. Die wenigen Bilder dieser Art sind mit dem mikroskopisch winzigen Monogramm H. R. signiert. Hofstede de Groot hat im Jahrgange 1891 der Zeitschrift „Oud Holland“ als erster die Vermutung ausgesprochen, daß dieses Monogramm auf Hubert van Ravesteyn zu deuten sei. Laut einer Inschrift, die auf dem Tabaksäckchen der hier reproduzierten Stillebengruppe zu lesen ist, lebte der Maler dieses Bildes in Dordrecht, was mit Houbrakens Angaben über Hubert van Ravesteyn trefflich übereinstimmen würde. Freilich muß eine bedeutende Verschiedenheit des künstlerischen Charakters konstatiert werden zwischen Huberts Figurenbildern und den mit H. R. signierten Stillebenmalereien. Es bleibt in der Tat höchst verwunderlich, daß der Maler jener Haus- und Stall-Interieurs, die gleich ähnlichen Bildern Egberts van der Poel und Saftlevens gewöhnlich eine verschwenderische Fülle von Gemüsen und Küchengeräten in einem Winkel aufgehäuft zeigen, bei der Ausführung eigentlicher Stillebenmalereien sich eine um so viel größere Mäßigung auferlegt haben sollte in der Komposition seiner Stillebengruppen, wie in der Freiheit ihrer malerischen Behandlungsweise. Denn nicht nur beschränkte der Künstler bei der Zusammenstellung solcher Stilleben die Auswahl seiner Darstellungsobjekte auf einige wenige Einzelgegenstände, die er höchst bedachtsam zu einer kleinen malerischen Gruppe nebeneinander ordnete, — sondern er ging auch bei der malerischen Durcharbeitung solcher Bildchen mit äußerster technischer Solidität zu Werke und suchte selbst dem kleinsten Detail mit wohl überlegter Gewissenhaftigkeit gerecht zu werden. Das Stilleben des Amsterdamer Rijksmuseums ist ziemlich anspruchslos in seiner äußeren Erscheinung, überrascht jedoch, obwohl es erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gemalt zu sein scheint, durch oie Strenge der Auffassung und der künstlerischen Behandlungsweise. In der ungekünstelten Feinheit seiner koloristischen Wirkung wie in der Exaktheit der formalen Durchbildung selbst des nebensächlichsten Beiwerkes bildet es eines der köstlichsten Musterbeispiele holländischer Kleinkunst. — Zum Schlusse möchten wir nicht unerwähnt lassen, daß eine vom Meister selbst gemalte Wiederholung dieses Stillebens existiert, die zwar einige kaum nennenswerte Detailabweichungen aufweist, im übrigen aber mit der gleichen Vertiefung in den künstlerischen Vorwurf und mit einer gleich liebevollen malerischen Sorgfalt ausgeführt ist. Die wesentlichste Abweichung ist im farbigen Dekor des fränkischen Kännchens zu konstatieren, das bei der Replik gewisse Aufhöhungen in roter Farbe zeigt, die auf dem Amsterdamer Originale fehlen. Offenbar hat sich der Maler hier eine an sich gewiß recht geringfügige, aber doch insofern nicht ganz berechtigte Freiheit erlaubt, als gerade dieses Rot in Wirklichkeit auf derartigen fränkischen Tonwaren niemals vorkommt.







Frans Hals und Pieter Codde

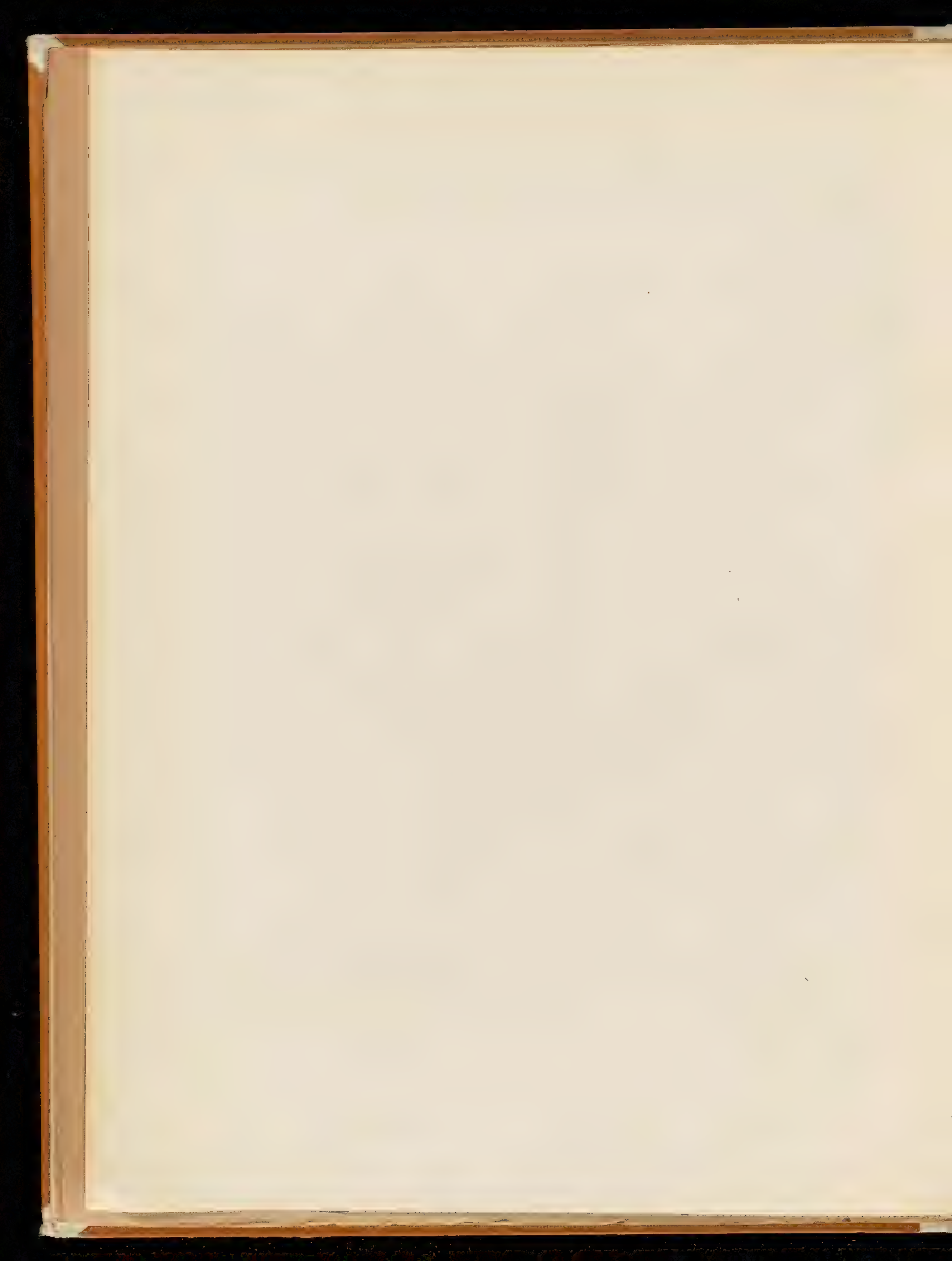
6

(1580—1666) (1599—1678)

Ausschnitt aus einem Schützenbilde.

Leinwand, h. 2,09; br. 4,29 m

Die Schützenstücke des Amsterdamer Rijksmuseums werden durch die im Haarlemer Stadtmuseum befindliche Sammlung von Meisterwerken des Frans Hals, dieses genialen Beherrschers einer ungebundenen und in Reichtum schwelgenden Kompositionsweise und einer verblüffend kühnen Pinseltechnik völlig in den Schatten gestellt. Wer die Haarlemer Gemälde dieses unvergleichlichen Meisters nicht mit eigenen Augen gesehen hat, kann sich nur einen unvollkommenen Begriff von seiner Kunst bilden. Das hier reproduzierte Amsterdamer Gemälde ist aus dem Grunde besonders interessant, weil zwei verschiedene Maler zu beinahe gleichen Teilen bei der Ausführung desselben zusammengewirkt haben, nämlich Frans Hals und Pieter Codde. Ungefähr die ganze linke Hälfte ist von dem ersteren, die rechte dagegen von dem zuletzt genannten Künstler gemalt. Indessen darf wohl angenommen werden, daß Codde verschiedene gleichfalls noch von Frans Hals angelegte Partien nur vollendet hat. Jedenfalls eignet sich diese Leinwand infolge des Zusammenwirkens beider Künstler ganz vorzüglich zu stilkritischen Untersuchungen. Frans Hals hatte eine große Anzahl von Schülern und Schulnachfolgern, unter denen merkwürdigerweise weit mehr ursprüngliche, nach ihrem großen Vorbild sich selbständig weiterentwickelnde Talente vertreten waren, als z. B. in der Rembrandt-Schule. Gleichwohl wird man bei dem hier reproduzierten Schützenstück, das eine so günstige Gelegenheit zu direkten Vergleichen darbietet, auf den ersten Blick wahrnehmen, wie weit Frans Hals selbst einen so tüchtigen und pinselgewandten Schüler wie Pieter Codde hinter sich zurück ließ, sowohl was die Eleganz der Pinselführung, wie die Kraft der geistigen und seelischen Charakterisierung der einzelnen Figuren anlangt. Am deutlichsten wird dies dem Beschauer zum Bewußtsein kommen, wenn er den von Frans Hals so frisch und flott heruntergemalten Fähnrich im Geiste neben jene Coddesche Schützenfigur hinstellt, die ungefähr in der Mittellinie der Leinwand, vom Rücken gesehen, dargestellt ist und demgemäß etwa die Grenze andeutet zwischen den gegenseitigen Anteilen beider Künstler an der Ausführung des ganzen Gemäldes. Der bedeutende Umfang desselben war die Ursache, weshalb hier nur ein Teilausschnitt reproduziert werden konnte; zu diesem Zwecke ist jedoch wenigstens die wichtigste Partie des interessanten Malwerkes ausgewählt worden, nämlich jene eben genannte Fahnenträgerfigur, die uns in der freien Natürlichkeit ihrer Haltung und in der „Maestria“ ihrer malerischen Durchbildung den großen Frans Hals in der Vollkraft seines künstlerischen Vermögens wiedererkennen läßt.







Jan Steen

(1626—1679)

Das St. Niklas-Fest

Leinwand, h. 0,82; br. 0,70 m

Jan Steen gehört sicherlich zu den Hauptvertretern der in Holland so eifrig gepflegten Genremalerei und speziell des sogenannten Gesellschaftsstückes. Jedoch nimmt er unter Meistern wie Terborgh, Pieter de Hoogh, Brekelenkam, Metsu, Adriaen van Ostade eine völlig gesonderte Stellung ein. Wegen des spezifischen Stoffkreises, dem er die Vorwürfe für seine Bilder mit Vorliebe entnimmt, wird er wohl gewöhnlich mit dem letzten der soeben angeführten Maler in einem Atem genannt, jedoch ganz mit Unrecht. Zwar haben Jan Steen und Adriaen van Ostade in ihren künstlerischen Bestrebungen vieles gemeinsam: Beide sind unter ihren Kunstgenossen die offenherzigsten Schilderer des bürgerlichen Gesellschaftslebens, wie es im 17. Jahrhundert in Holland herrschend war; beide schreckten nicht davor zurück, dieses Gesellschaftsleben in seinen ungebundensten Äußerungen wahrheitsgetreu wiederzugeben, — sie kannten bei ihrer Stoffwahl keinerlei Skrupel, und erst recht keine Heuchelei. — Die Auffassung Ostades ist eine treuherzige, er sieht alles als Maler, aber sein Malen ist gleichsam ein intimes Miterleben aller jener ausbündigen Szenen, die vor seinen Augen sich abspielen. Jan Steen dagegen steht auf einem höheren Standpunkt der Lebensbetrachtung: er schaut auf das Leben hernieder mit dem Auge des schalkhaften Humoristen. Er ist der weise Optimist, der lachende Philosoph, der die bunten Bilder des Lebens und die Verirrungen der menschlichen Gesellschaft mit unzerstörbarer Heiterkeit in seinem Künstlerauge auffängt. Sein Malen ist eine harmlos lustige Lebenssatire: er hat in seinen Bildern Karikaturen geschaffen, die an Natürlichkeit und Schlagkraft in der Geschichte der bildenden Kunst unübertroffen dastehen. Sein Humor ist niemals bitter, er will niemanden verletzen; für ihn sind die Menschen nur höchst possierliche, frei improvisierende Komödianten auf der Schaubühne des Lebens. — Liegt denn nicht höchste Weisheit in dieser humorvollen Lebensauffassung? — Das St. Niklasfest ist für Jan Steen als Satiriker nicht besonders charakteristisch, jedoch strahlt auch dieses Bild noch genug von dem gesunden Humor des Meisters wieder. Der St. Niklastag ist ein echt holländisches Fest, das für die Jugend der holländischen Bevölkerung gleichzeitig eine glückliche und eine tragische Bedeutung hat. Am Abend vor dem großen Tage werden die Schuhe oder Holzpantinen der Kinder vor die Haustüren gesetzt, gefüllt mit Heu oder Hafer für den Reitgaul des heiligen Nikolaus, des großen Kinderfreundes. Dieser aber, ebenso gerecht im Bestrafen, wie freigebig im Belohnen, schenkt als Entgelt für Hafer und Heu den braven Kindern reichliches Spielzeug und Leckereien, den unartigen dagegen eine Rute. Mit klopfenden Herzen erwartet die Jugend den nächsten Morgen, um ihr Schicksal zu erfahren, und der Augenblick der Schicksalsverkündigung ist es, den Jan Steen in seinem Gemälde wiedergegeben hat. Die ruhige Haltung der Erwachsenen gegenüber der erregten Stimmung der Kinder, — das kleine Mädel in seiner freudigen Entzückung ob des plötzlichen Besitzes so reicher Schätze, und sein enttäuschtes älteres Brüderlein, das die kürzlich begangenen Schelmenstreiche nun so bitter büßen muß, — alles dies ergibt eine äußerst lebensvolle Szene, in deren ungezwungener Komposition all die feinen Einzelzüge, die solch ein Ereignis im Familienkreise kennzeichnen, charakteristisch wiedergegeben sind. Übrigens ist dieses Bild auch als malerisches Kunstwerk ganz vortrefflich gelungen und ebenso wirkungsvoll in seiner koloristischen Gesamthaltung wie in seiner energischen Detaildurchführung.







Nicolaes Maes

(1632—1693)

Träumerei

Leinwand, h. 1,23; br. 0,96 m

Unter Rembrandts zahlreichen Schülern gibt es nur einige wenige stärkere Persönlichkeiten, die, obwohl sie in ihren Entwickelungsjahren gleichfalls den Fußspuren ihres Lehrmeisters folgten, für ihre spätere Künstlerlaufbahn sich dennoch ihre Selbständigkeit zu bewahren wußten. Zu diesen Ausnahmen kann auch Nikolaes Maes gerechnet werden, — aber gerade bei diesem Maler muß die merkwürdige Tatsache konstatiert werden, daß für ihn die völlige Aufgabe des malerischen Stiles seines Vorbildes keineswegs der Aufstieg zum Gipfelpunkte seiner Künstlerschaft bedeutet. Houbraken sagt, Nikolaes Maes habe sich „um so rascher von der Malweise Rembrandts abgewandt, je mehr er sich mit der Bildnismalerei beschäftigte, die ihn sehr bald zu der Einsicht brachte, daß namentlich junge Damen mehr Gefallen finden an lichtem Weiß, als an dunklem Braun". Im Gegensatze zu dieser augenscheinlichen Gutheißung des Maesschen Stilwechsels, die in jenen Worten Houbrakens enthalten ist, finden wir, daß unser Rembrandtschüler in der zweiten Periode seines Schaffens an wahrem Künstlertume nichts gewonnen hat, da er mit seinem Streben nach einer gefälligeren und modischeren Malweise und nach einer lichteren, aber auch oberflächlicheren Farbengebung nur dem Geschmacke des großen Publikums nachgab. Jedoch müssen wir anerkennen, daß er in manchen seiner späteren Werke mit seiner lebendigen und breiten Maltechnik und mit der bisweilen recht schmucken Anordnung seiner Porträts sich als ein äußerst tüchtiger Könner erwiesen hat. — In seiner ersten Schaffensperiode dagegen war Maes ein ernst strebender Künstler, ein aufrichtiger und liebevoller Beobachter der Naturwirklichkeit, wenn er auch diese letztere gewissermaßen nur mit den Augen seines Lehrmeisters Rembrandt zu sehen vermochte. Wie weit seine Abhängigkeit in dieser Hinsicht ging, erhellt am deutlichsten aus der Tatsache, daß noch so manche Werke, die jetzt Rembrandt zugeschrieben werden, dem jungen Nikolaes Maes als ihrem wirklichen Schöpfer zurückgegeben werden müssen. Als ein besonders charakteristischer Zug seiner künstlerischen Persönlichkeit kann seine Vorliebe für lebhaftere Farbenwerte hervorgehoben werden; das Rot z. B., das auf Maesschen Bildern so häufig als Kleider- und Stoffarbe auftritt, ist seine eigenste Erfindung. Aber auch in ihrem geistigen Gehalte hat seine von Natur eigen geartete, nur unter Rembrandts Einfluß ausgebildete Jugendkunst eine persönliche Note aufzuweisen. Über seinen Interieurbildern, auf denen wir ein altes Mütterchen belauschen, wie es am Spinnrocken sitzend in friedlicher Andacht vor sich hinsinnt, ruht ein intimer Stimmungszauber, der sie trotz der bürgerlichen Schlichtheit der Auffassung doch der Rembrandtschen Art, selbst das unbedeutendste Wirklichkeitsmotiv seelisch zu durchdringen, nahe verwandt erscheinen läßt. — Unsere „Träumerei" ist eine der anmutigsten Schöpfungen des Nikolaes Maes aus dieser seiner ersten Malerperiode. In der Einfachheit seines Kompositionsmotives kann das Bild wohl als das Porträt eines jungen Mädchens gelten. Das Kinn auf die Hand aufstützend, blickt die hübsche Dirne sorglos träumend ins Weite. Die Hintergrundumrahmung ist so ruhig und geschmackvoll gewählt, daß das Porträtstück zu einem reizvollen Genrebilde umgeschaffen erscheint. Die lebensgroße, von vorn hell und warm belichtete Mädchengestalt tritt kraftvoll aus dem Halbdunkel des Zimmerhintergrundes und aus der rot angestrichenen Fensterumrahmung hervor. Kopf und Hände sind malerisch fein ausgeführt und erinnern in der scharfen Kontrastwirkung der Licht- und Schattenpartien an die Utrechtsche Schule, nur daß bei unserem Bilde die Farben an den Lichtstellen reiner, in den durchsichtigen Schattenpartien zarter gewählt sind. Durch die gedämpfte Tönung des verwitterten Gemäuers, das doch auf diesem Bilde eine kaum noch beachtenswerte Rolle zu spielen scheint, wird die malerische Wirkung des Ganzen noch wesentlich erhöht: Über die hie und da abbröckelnde graue Putzfläche der Mauerwand gleiten schimmernde Sonnenlichtreflexe; aber reicher noch wird sie durch die Aprikosenfrüchte belebt, die mit dem tiefen Goldgelb ihrer Sammethaut sich leuchtend abheben von der dunklen Tönung des Mauerwerkes. In der Schlichtheit der Anordnung und in der Reinheit der Farbenharmonien stellt sich uns dieses Gemälde als eine der trefflichsten Bildnisschöpfungen der Rembrandtschule dar.







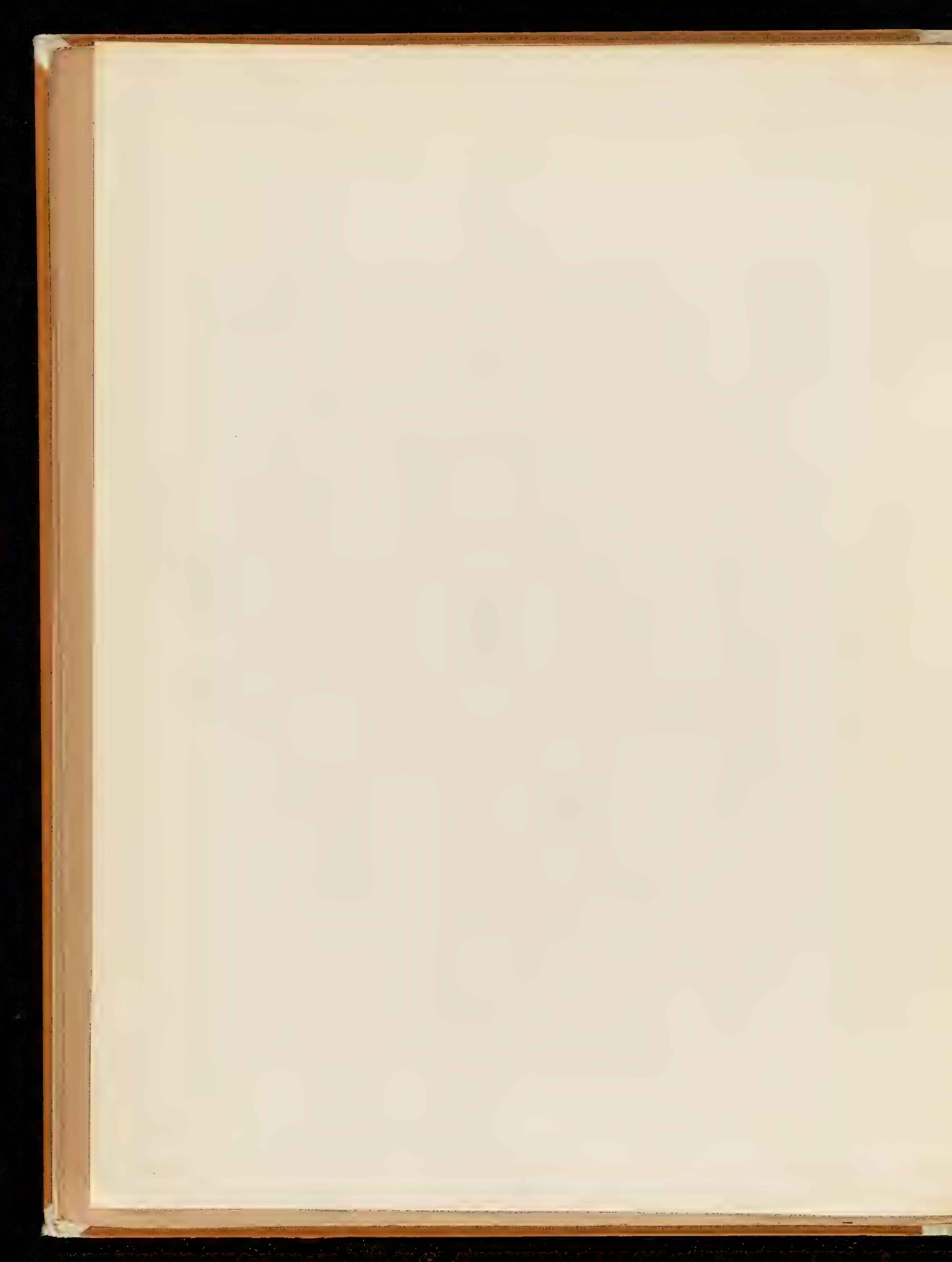
Willem van de Velde der Jüngere

(1633—1707)

Der Kanonenschuss

Leinwand, h. 0,78; br. 0,67 m

Mehr als irgend ein anderer Erdenbewohner ist der Holländer mit dem Elemente des Meeres vertraut das er ja tagtäglich vor Augen sieht. Das Land ist so flach und so tief liegend, daß der Bewohner beständig auf der Hut sein muß vor Überfällen durch die Wogen des Ozeans. Obendrein ist dieses Land noch nach allen Richtungen hin von Flüssen und Strömen durchzogen und mit einer Unzahl klarer Teichspiegel übersät. Kein Wunder, daß unter diesen Umständen die Holländer gar häufig mit den Wasserratten verglichen werden. Abgesehen jedoch von der steten Gefahr einer häufig ganze Städte und Dörfer verschlingenden Überflutung, hat das bösartige Element dem Holländer in vieler Hinsicht auch wieder bedeutende Vorteile eingetragen. Seine Kampfesbereitschaft zur See ist in schweren Kriegszeiten zu höchster Entwickelung gelangt, so daß ihm der Ruhm eines unübertroffenen Seehelden zuteil werden konnte. Vor allem aber konnte er sich an seiner „Wasserkante" jene glänzende Kenntnis der Seefahrkunde aneignen, die es ihm ermöglichte, wagemutige Expeditionen nach fernen überseeischen Ländern zu unternehmen, deren Überfluß an Naturreichtümern nach dem Mutterlande überzuführen, dem Handel völlig neue Bahnen zu eröffnen und den materiellen Wohlstand seines Heimatlandes bis zur höchsten Blüte zu fördern. In äußersten Kriegsnöten endlich wußte der Holländer die vom Meere her seinen Wohnsitzen jederzeit drohende Sturmflutgefahr geradezu in sein sicherstes Rettungsmittel umzuwandeln: Erwiesen sich seine Kriegswaffen als nicht stark genug, um einem übermächtigen Feinde das Eindringen in seine Heimatstätten zu verwehren, dann durchstach der Holländer die Flutdämme an seiner Wasserkante, so daß das Land weithin hoch unter Wasser gesetzt wurde und der Feind auf diese Weise durch das Meer selbst am weiteren Vorrücken verhindert wurde. Als die ruhmreichsten Kriegstaten der Holländer stehen jedoch in der Geschichte ihrer Freistaaten jene großen Seesiege verzeichnet, durch die Althollands Seehelden dereinst so übermütig wurden, daß sie an den Mastspitzen ihrer das weite Weltmeer durchkreuzenden Schlachtschiffe einen Besen aufhißten, zum Zeichen, daß sie die See von jeglichem widerspenstigen Gegner reingefegt hätten. — Aus alledem scheint es nur zu erklärlich, daß die Marinemalerei in der Schaffenstätigkeit der holländischen Künstler des 17. Jahrhunderts eine besonders hervorragende Rolle spielen mußte. Was bei den altholländischen Seestückmalern an erster Stelle beachtet zu werden verdient, das ist die sachliche Art und Weise, mit der sie ihren speziellen Darstellungsstoff behandelten, — ihre gründliche Kenntnis des Baues und der Gesamtausrüstung jener „schwimmenden Trutzburgen", wie man die mächtigen Schlachtschiffe Althollands wohl bezeichnen könnte. Willem van de Velde der Ältere hat darin besonders Erstaunliches geleistet mit einer Serie von Federzeichnungen größten Formates, in denen er ganze Kriegsflotten zur Darstellung brachte und Schiff für Schiff bis in die kleinsten Details hinein gewissenhaft abbildete. Auch sein Sohn Willem van de Velde der Jüngere hat auf seinen in Öl gemalten Seestücken eine ganze Anzahl naturgetreuer Porträts von achtunggebietenden altholländischen Kriegsschiffen wiedergegeben, und zwar mit einer so eingehenden Kenntnis ihrer verwickelten Tauwerks- und Segeltakelage, als wäre er selbst Schiffsbaumeister gewesen. Die Schiffe in ihrer natürlichen Haltung auf See, in ihrem spezifischen Verhältnisse zu Wind und Wogen exakt zu beobachten und wiederzugeben, war das Hauptbestreben dieses Marinemalers, wie auch der übrigen altholländischen Vertreter der gleichen Kunstgattung. Dadurch waren alle diese Meister ihrer Kunst so vorzüglich in den Stand gesetzt, die verschiedenen Episoden aus den ruhmreichen Seekriegen ihrer Volksgenossen gegen die Engländer mit der größten Wirklichkeitstreue im Bilde zu verewigen. Indessen war der jüngere Willem van de Velde vor den übrigen Marinemalern seiner Zeit auch ein im höheren Sinne künstlerisch begabter Stimmungslandschafter, der neben jenen mehr historisch als künstlerisch wertvollen Kriegsmarinen vor allem eine ganze Anzahl einfacher Seestücke mit freigewählten und persönlich empfundenen Stimmungsmotiven gemalt hat, Darstellungen der offenen See mit vorübergleitenden Segelschiffen oder lichte Strandbilder mit ruhig vor Anker liegenden Kauffahrern und Fischerbooten. Das hier reproduzierte Amsterdamer Gemälde, betitelt „Der Kanonenschuß", erscheint besonders geeignet, die trefflichen Qualitäten dieses Meisters in das vorteilhafteste Licht zu rücken. Ist es nicht eine wahre Pracht, wie dieses mächtige Schiff im vollen Schmucke seiner blendend weißen Segel so ruhig vor uns liegt, um mit einem Male einen donnernden Kanonenschuß über den glatten Wasserspiegel dahindröhnen zu lassen? — Sowohl der ältere, wie der jüngere van de Velde erhielten ehrenvolle Berufungen nach London, um ihre meisterliche Kunst in den Dienst des dereinst den Holländern so feindlich gesinnten englischen Königshofes zu stellen.







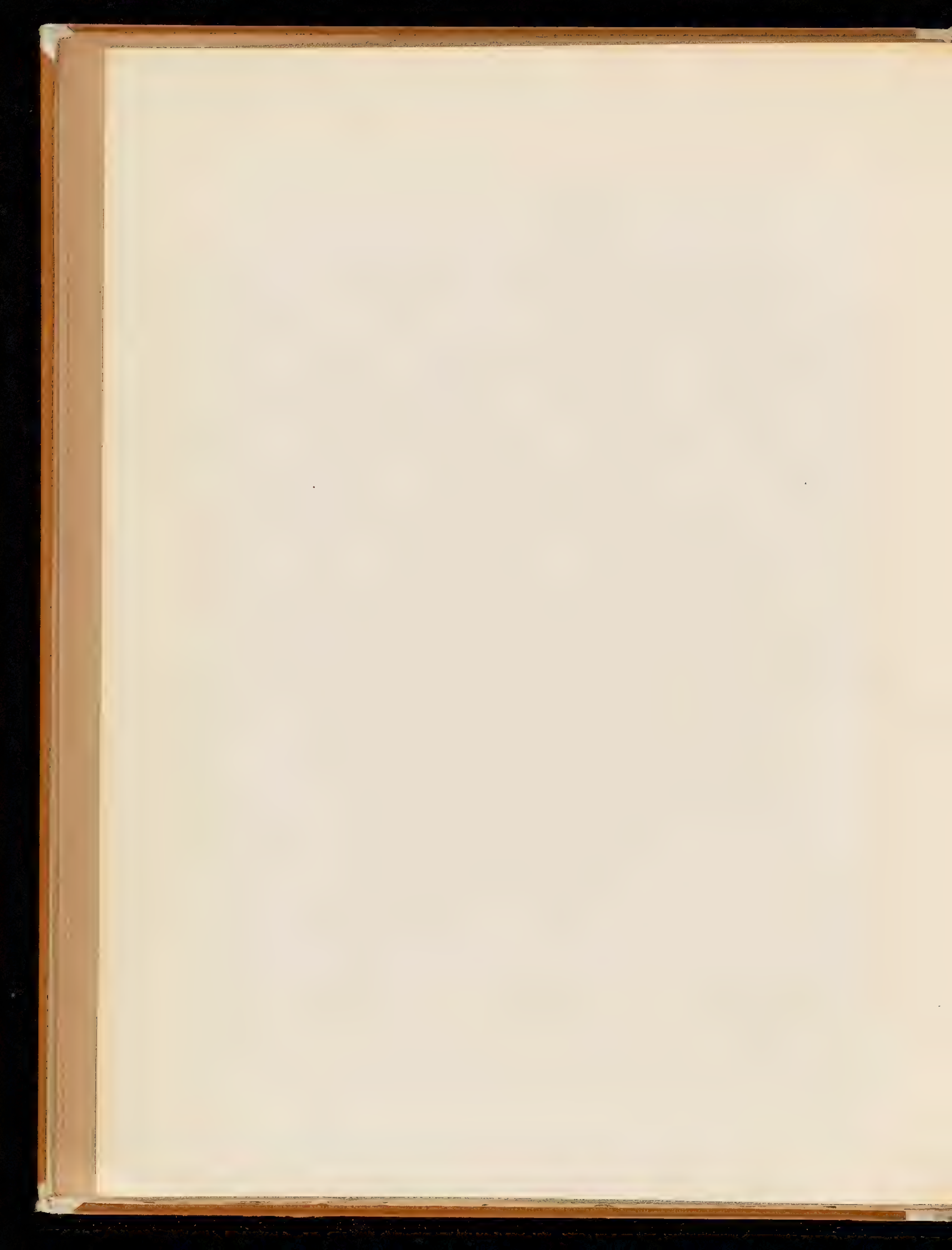
Frans Hals

(1580—1666)

Der lustige Zecher

Leinwand, h. 0,85; br. 0,68 m

Das verführerische Bewußtsein, den Gipfel der technischen Meisterschaft in seiner Kunst erklommen zu haben, hat wohl schon so manchen Maler dazu verleitet, sich allzusehr auf die erworbene Pinselgewandtheit zu verlassen, so daß sein künstlerisches Schaffen am Ende in eine Art von manieristischer Persiflage seines eigenen Stiles ausarten mußte. Es hat sehr bedeutende Porträtmaler in Holland gegeben, in deren späteren Werken diese manieristische Stilentartung nur zu deutlich zutage tritt. Die Ursache dieser bedauerlichen Erscheinung dürfte wohl in dem überreichlichen Zuflusse von Aufträgen zu suchen sein, durch die diese Maler immer von neuem vor die Aufgabe gestellt wurden, die Bildnisse ganzer Korporationen gleich zu Zehnen auf einer einzigen Leinwand herunterzupinseln, und zwar in der Regel nach einem von den Bestellern selbst vorgeschriebenen konventionellen Gruppen- und Posenschema. So sind die Bildnismalereien aus der letzten Schaffensperiode des vielgerühmten Bartholomaeus van der Helst keineswegs zu den besten Werken dieses Künstlers zu zählen, so große Bewunderung man ihnen auch im allgemeinen zu zollen pflegt um der nie versagenden Gewissenhaftigkeit und der unfehlbaren Sicherheit willen, mit der auch diese letzten Gemälde des Künstlers ausgeführt sind. — Bei Frans Hals dagegen blieb bis in sein höchstes Alter hinein der künstlerische Schaffensdrang bei jedem neu begonnenen Malwerke in ungeschwächtem Maße wach. Sein Maler-Oeuvre stellt daher gleich demjenigen Rembrandts eine logische Aufeinanderfolge verschiedener Entwickelungsstadien dar, der nur durch den Tod ein Ziel gesetzt werden konnte. Das Haarlemer Stadtmuseum vermag für sich allein schon ein abgerundetes Bild von dem reichen Entwickelungsgange dieses rastlos strebenden Meisters zu geben. Von den frühesten Schützenstücken an bis zu den beiden unvergleichlichen Gruppenbildnissen der Regenten und Regentinnen der Haarlemer Altmänner- und Altweiberhäuser hat die Halssche Palette sich beständig koloristisch erneuert, hat seine Malweise in unbezähmbarem inneren Verjüngungsdrange nach immer schlagenderen Ausdrucksmitteln gesucht. Beinahe zwanzig Jahre vor Rembrandt geboren und aus der Schule des nüchtern-akademischen Karel van Mander hervorgegangen, hat Frans Hals sicherlich das meiste von dem, was er in seiner Studienzeit sich angeeignet hatte, wieder über Bord werfen müssen; mit welcher Gründlichkeit er dies in seinem energischen Selbstbewußtsein besorgt hat, bezeugen schon seine frühesten Jugendarbeiten. Wie kein anderer seiner holländischen Zeit- und Kunstgenossen war er von einer bewundernswerten Kühnheit und Tatkraft beseelt, und nicht minder überragte er sie alle an Gesundheit der malerischen Auffassung und an Schärfe der Beobachtung. Dabei ist er weniger als irgend einer an eine bestimmte Malmethode oder an irgend welches Farbenrezept gebunden gewesen. Mit klaren Sinnen und offenem Auge betrachtete er das Leben, und ganz erstaunlich ist die Sicherheit und Unmittelbarkeit, mit der er das Wesentliche und Charakteristische der Formenwelt und die richtigen gegenseitigen Verhältnisse der Farbenwerte zu erfassen vermochte. Er malte am liebsten in kühlen und lichten Tonskalen und vermied die billigen Effekte schroff kontrastierender Farbenzusammenstellungen. Das Licht in seinen Bildern ist gemeiniglich heller als dasjenige der Wirklichkeit, die Übergangstöne sind naturwahr und feinfühlig abgewogen, die Schatten durchsichtig und von wahrheitgemäßem Tongehalte. Von einem fast schon vermessen erscheinenden Selbstvertrauen zeugt seine Pinseltechnik. Mit scheinbar regellosen und unbedachten Pinselhieben modellierte Frans Hals seine Köpfe, akzentuierte er die charakteristischen Formen eines Gesichtes, setzte er die Farben unvermittelt mosaikartig nebeneinander, wobei er jedoch das richtige Verhältnis der Tonwerte mit solcher Virtuosität zu treffen wußte, daß der Gebrauch des Dachshaarpinsels zur Beseitigung disharmonierender Farbenzusammenklänge in seinen Bildern kaum jemals nachweisbar sein dürfte. — Daß er seiner natürlichen Veranlagung nach vor allem zum Porträtmaler berufen war, erhellt schon daraus, daß seine einzig dastehende Gabe, einen Kopf zu typisieren, sogar in Genrebildern wie er sie gelegentlich einmal nach eigener Wahl zu malen liebte, in markantester Weise zutage tritt. Der hier reproduzierte „Lustige Zecher" scheint wie eine launige Augenblicksimprovisation gleichsam in einem einzigen Atemzuge heruntergemalt zu sein. Der Meister hat diesen Kumpan seiner eigenen fröhlichen Zechgelage in dem kurzen Augenblicke auf der Leinwand verewigt, wie er, bereit den Becher mit der Linken zum Munde zu führen, mit der Rechten für den köstlichen Labetrunk zu einer rühmenden Geste ausholt; dabei leuchten die Augen des Zechers in Trinkerseligkeit gleich feurigen Edelsteinen, und alle Züge seines Antlitzes lachen in gespannter Erwartung dem berauschenden Genusse entgegen. Im Ausdruck wie in der malerischen Behandlung ist dieses Bild ein unübertreffliches Meisterwerk. Es ist gleichsam ein lautschallendes, unwiderstehliches Lachen in Farben. Die rapiden Zuckungen des fieberhaft erregten Pinsels gemahnen an die blitzschnellen graziösen Bewegungen, mit denen die Degen geübter Fechter einander kreuzen.







Rembrandt van Rijn

(1606—1669)

Die Nachtwache

Leinwand, h. 3,59; br. 4,35 m

Unter allen Schöpfungen der holländischen Malerschule des 17. Jahrhunderts hat den höchsten und weitesten Weltruhm wohl unstreitig die Rembrandtsche »Nachtwache« erlangt. Der Wert dieses Wunderwerkes der bildenden Kunst kann in der Tat gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, und die ungeteilte Bewunderung all der Tausende, die es betrachten durften und noch betrachten werden, ist sicherlich reichlich verdient. Gleichwohl darf nicht verschwiegen werden, daß diese allgemeine Verehrung sich bisweilen bis ins Maßlose zu verlieren droht, insofern sie nämlich — in der Regel lediglich auf den besagten Weltruf des Werkes hin — allzu schwärmerisch gerade auf dieses eine Gemälde Rembrandts gerichtet ist; die Wohlgemeintheit dieser lauten Huldbezeugungen muß vielmehr geradezu zweifelhaft erscheinen im Hinblick auf die Tatsache, daß einige andere, nicht minder machtvolle, ja noch vollkommenere Kunstschöpfungen des Meisters existieren, denen ein im Verhältnis viel zu geringer Anteil an diesem Weltruhme zuteil geworden ist: Die »Nachtwache« bedeutet noch keineswegs in dem Sinne »Rembrandt«, wie die Milonische Venus die »klassische Antike« bedeutet! Für seine kritischen Interpreten ist das Gemälde lange Zeit ein Rätsel gewesen, da man früher annahm, der szenische Vorgang des Bildes müsse bei nächtlicher Fackelbeleuchtung wiedergegeben sein. Dieser Irrtum, dem auch der noch heute gebräuchlich gebliebene Name des Bildes entstammt, ist zu erklären aus den wiederholten Überfirnissungen der ganzen, auf einen stark konzentrierten Lichteffekt aufgebauten Komposition, deren Schattenpartien hierbei allmählich völlig undurchsichtig geworden waren, während die Schlaglichtpartien eine orangegelbe Färbung angenommen hatten. — Rembrandt hat das Gemälde im Jahre 1643 im Auftrage einer Amsterdamer Schützengilde zur Ausführung gebracht. Er war damals 36 Jahre alt. Mit seiner »Anatomischen Vorlesung des Dr. Tulp« hatte er sich bereits seit 1632 einen der vornehmsten Plätze unter den ersten Porträtmalern seines Vaterlandes gesichert. Aber erst mit der Ausführung des neuen gewichtigen Auftrages jener Schützengilde sollte er angesichts der zahlreichen Schützenstücke, die schon damals den Ruhm der holländischen Malerschule bildeten, ein triumphierendes Zeugnis ablegen von der alle Mitstrebenden überragenden Größe und Eigenart seines Künstleringeniums, indem er die für das damalige Holland so aktuelle Zeitfrage, auf welche Weise wohl ein aus einer Reihe einfacher Porträtfiguren zusammenzusetzendes Korporationsstück zu einer künstlerisch fesselnden Bildkomposition gestaltet werden könne, einer wahrhaft verblüffenden Lösung zuführte: Er stellte sich vor, die zu einer einheitlich-malerischen Gruppe zusammengefaßte Rotte der zu porträtierenden Schützen sei soeben im Begriffe, unter der Führung ihres Kapitäns Frans Banningh Cocq und ihres Leutnants Willem van Ruytenburg durch das Portal ihres Gildenhauses zum Marsche auszurücken. Daß es Rembrandt in der Tat gelungen ist, mit dieser originellen Auffassung der Gruppenbildnismalerei ein mächtiges und unvergleichliches Kunstwerk zu schaffen, hat die Nachwelt längst anerkannt, indem sie dem Nachtwachen-Gemälde ohne jeden Vorbehalt den Ruhmestitel einer unübertroffenen Meisterschöpfung zuerkannte, die unter den sämtlichen Schützenstücken der holländischen Schule nicht ihresgleichen findet. Um jedoch zum richtigen Verständnis der nicht genug zu preisenden Vorzüge dieses Meisterwerkes zu gelangen, muß man dasselbe vor allem auf seinen dekorativen Bildcharakter hin betrachten. Zunächst hat man sich da den Begriff des Clair-Obscur als eine künstlerisch abgewogene Mischung von Hell und Dunkel zu definieren. Seinem eigentlichen Wesen nach ist unser Bild eine gewaltige Orchesterdichtung in Farbenharmonien, eine symphonische Farbendichtung, bei deren Komposition die schwersten Schattenakkorde, die feinsten Zwischentontriller und die lautschallendsten, farbenprächtigsten Schlaglichttöne die reichste und mannigfaltigste Verwendung gefunden haben. Hierauf hat wohl Fromentin in seiner immerhin beachtenswerten Kritik der »Nachtwache« noch nicht mit dem richtigen Nachdrucke hingewiesen, ebenso wie er bei Vergleichung dieses Bildes mit den »Staalmeesters« die offenkundige Ungleichwertigkeit des künstlerischen Gehaltes beider Gemälde noch nicht genügend hervorgehoben hat. — Eine der vornehmsten Huldbezeugungen, die im Jahre 1906 bei Gelegenheit der dreihundertjährigen Erinnerungsfeier an die Geburt Rembrandts den Manen des Meisters dargebracht wurden, war wohl sicherlich diejenige, die in der Überführung des Nachtwachen-Gemäldes in einen neuen Aufstellungsraum zum Ausdruck gelangte. Dieser Raum entspricht nunmehr allen Anforderungen, die man hinsichtlich einer möglichst günstigen Belichtung des Meisterwerkes zu stellen berechtigt ist. Der üppig ausgestattete Saal, den bis dahin das Amsterdamer Rijksmuseum dem Großmeister der holländischen Malerschule als Ehrenplatz für seine Werke zugewiesen hatte, war schon längst als eine Geschmacksverirrung erkannt worden. Nunmehr hat die »Nachtwache« endlich — dank den jahrelangen eifrigen Bemühungen einiger überzeugten Rembrandtverehrer — die ihr gebührende stimmungsvolle Sonderumgebung gefunden. Von mildem Lichte bestrahlt, vermag das Riesenwerk jetzt, nicht mehr beeinträchtigt durch störende Nebenwirkungen, den Blicken seiner Bewunderer die ganze Pracht seiner überwältigenden künstlerischen Erscheinung zu enthüllen.







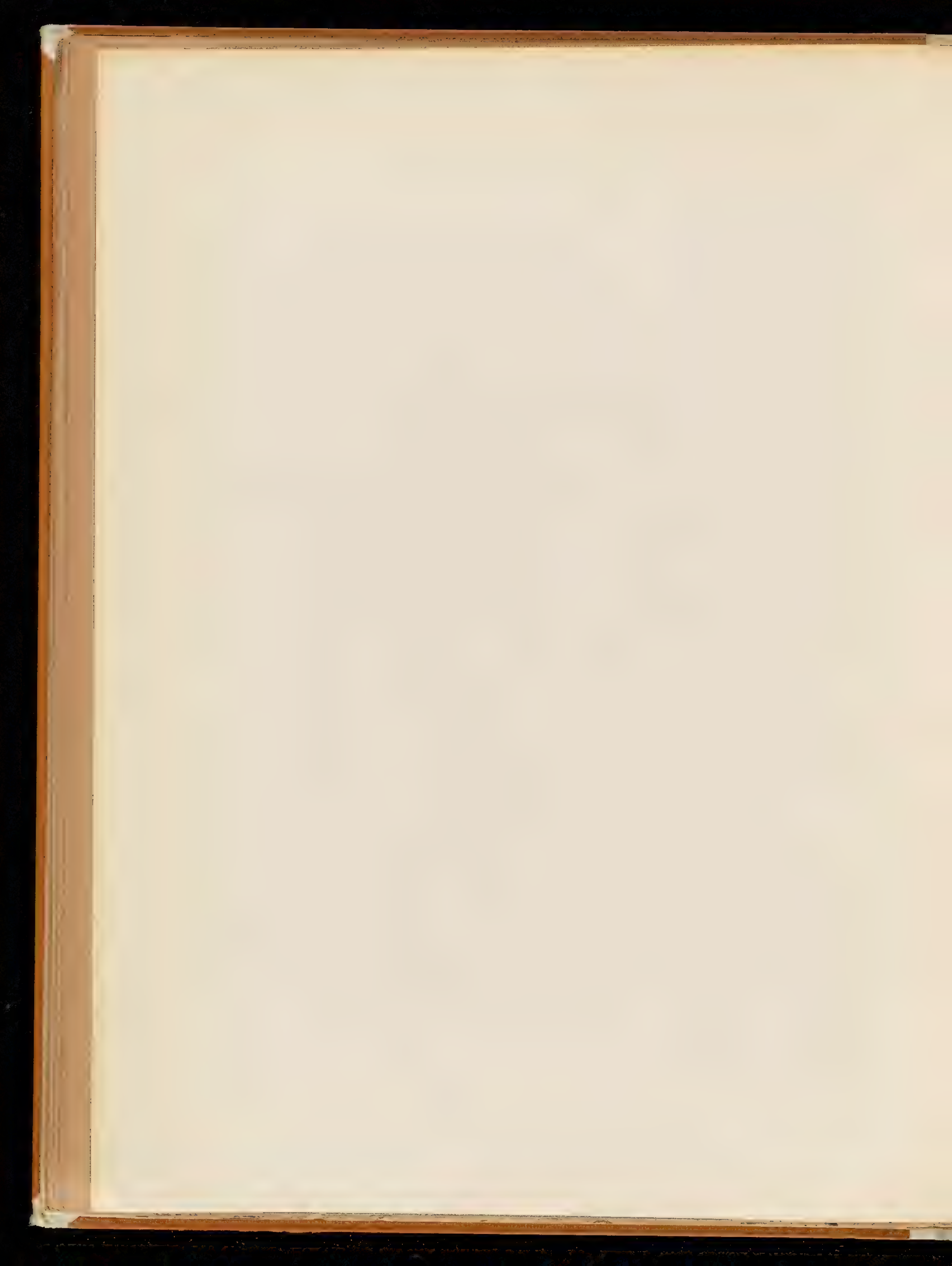
Rembrandt van Rijn

(1606—1669)

Die Judenbraut

Leinwand, h. 121,5; br. 166,5 cm

Zur inhaltlichen Erklärung dieses Gemäldes sind die verschiedenartigsten Vermutungen aufgestellt worden. So hat man die Darstellung einer biblischen Szene darin erblicken wollen und die beiden Figuren des Bildes, da die ganz allgemein gehaltene Bezeichnung als „jüdisches Brautpaar“ niemanden recht befriedigen konnte, auf „Boas und Ruth“ gedeutet. Erschien doch die weibliche Figur viel zu jung neben einem so viel älteren Manne. Für einen so bedeutenden Altersunterschied bei einer Vereinigung von Mann und Weib konnte eben nur jene biblische Erzählung eine einigermaßen plausible Erklärung abgeben. Wieder andere dagegen meinten, in dem bejahrten Bräutigam das Bildnis von Rembrandts Sohn Titus van Rijn wiedererkennen zu können. Auch in anderer Beziehung bleibt dieses Bild für uns ein Rätsel, nämlich in seinem kompositorischen Gesamteindruck, der keine rechte Befriedigung aufkommen lassen will; es hat in seiner Komposition etwas Unbehagliches. Die beiden Figuren steigen mit ihren vertikalen Parallelen ziemlich unvermittelt aus der horizontalen Basis des Gemäldes auf; sie stehen völlig abgesondert, ohne jede eigentliche Verbindung mit ihrer Umgebung in der Umrahmung drinnen. Die Komposition erscheint gewissermaßen unvollständig, als wäre das Ganze nur das Fragment eines Gemäldes. Auch läßt sich aus der Haltung der weiblichen Figur nicht mit Gewißheit konstatieren, ob diese sitzt oder steht; nach der ungefähr gleichen Scheitelhöhe beider Figuren zu urteilen, sollte auch die Frau wohl stehend dargestellt sein. Endlich aber ist auch noch der Hintergrund des Gemäldes ein Mysterium. Es gibt Leute, die aus diesen vagen Farbennebeln die Darstellung einer festlichen Tafelrunde herausphantasieren möchten. In der Tat jedoch ist auf der rechten Seite des Bildes nur eine Vase mit Blumen erkennbar, obschon auch diese nur ganz matt angedeutet ist; so wird man wohl auch zur Linken der beiden Figuren in dem scheinbar regellosen Farbengewirr der Hintergrundbehandlung Andeutungen einer ähnlichen Blumenvase zu suchen haben. — Was hingegen bei diesem Rembrandt-Gemälde um so entschiedener hervorgehoben werden muß, das ist die überragende Größe, die der Meister in der malerischen Darstellung der lebenden menschlichen Natur entwickelt. Denn so schlicht auch die innere Handlung, ja so unbeholfen die ganze Komposition des Werkes sein mag, so verfehlt es doch nicht, eine geradezu dramatische Wirkung auf den Beschauer auszuüben. Die junge Frau, die sich so schüchtern und doch so vertrauensvoll der liebkosenden Bewegung des älteren Mannes hingibt, und dieser selbst in seiner ehrerbietig schützenden Haltung gegenüber seinem jungen Weibe, — sie bilden ein Paar, in dessen schlichtem Gebaren die erste Annäherung zu dauernder Vereinigung feinsinnig angedeutet ist. Wie in dem Berliner Doppelbildnis des Predigers Ansloo mit der Witwe hat Rembrandt auch hier das Innerlichst-Ergreifende auszudrücken verstanden. Und bei alledem keine Spur von Theatralik in Haltung und Bewegung. Bei der Figur des Mannes ist der ganze Ausdruck leidenschaftlicher Gefühle schon durch eine leichte Wendung des nur ganz wenig vornüber geneigten Kopfes erreicht, während seine Hände trotz ihrer ruhigen Haltung bei der Berührung des jungen Weibes vor innerer Erregung zu erzittern scheinen; die momentan völlig regungslose Frauenfigur dagegen blickt mit weit geöffneten Augen still vor sich hin, die schwellenden Lippen des Mundes sind leise geöffnet, die Hand folgt wie unbewußt der sanften Liebkosung des stattlichen Verlobten. — Und nun gar Rembrandt als Maler! Wie er ein Meister war im Ausdruck tief innerlichen Gefühlslebens, so war er auch ein Meister in der äußeren malerischen Ausgestaltung seiner Werke. Die „Judenbraut“ stammt aus der Spätzeit der Rembrandtschen Künstlertätigkeit, aus jener letzten Periode, wo seine Maltechnik in kühner Vermessenheit völlig neue Pfade wandelte, die bis dahin noch nie betreten worden waren. Das Bild erscheint gewissermaßen mit Händen und Füßen zugleich gemalt; seine Technik überschreitet im mächtigen Betätigungsdrange genialer Künstlerleidenschaft triumphierend alle Grenzen der bestehenden Malgesetze. Was die moderne Impressionistenschule erstrebte, Rembrandt hatte es bereits im vollen Umfange erreicht. Noch niemals ist ein Künstler so offenkundig zum Malen geboren worden, wie er; es gibt keinen einzigen außer ihm, dem die Farbe zur Verwirklichung seiner malerischen Intentionen so willig gehorchte. Er hat die Farbe richtig durchpflügt und durchknetet und hat sie an anderen Stellen wiederum aufgemauert, wie ein Maurer seine Backsteine aufsetzt, auf dieser wunderbaren Leinwand, die dazu bestimmt war, den Kunstenthusiasten späterer Jahrhunderte die hier reproduzierte „Judenbraut“ vor Augen zu führen.







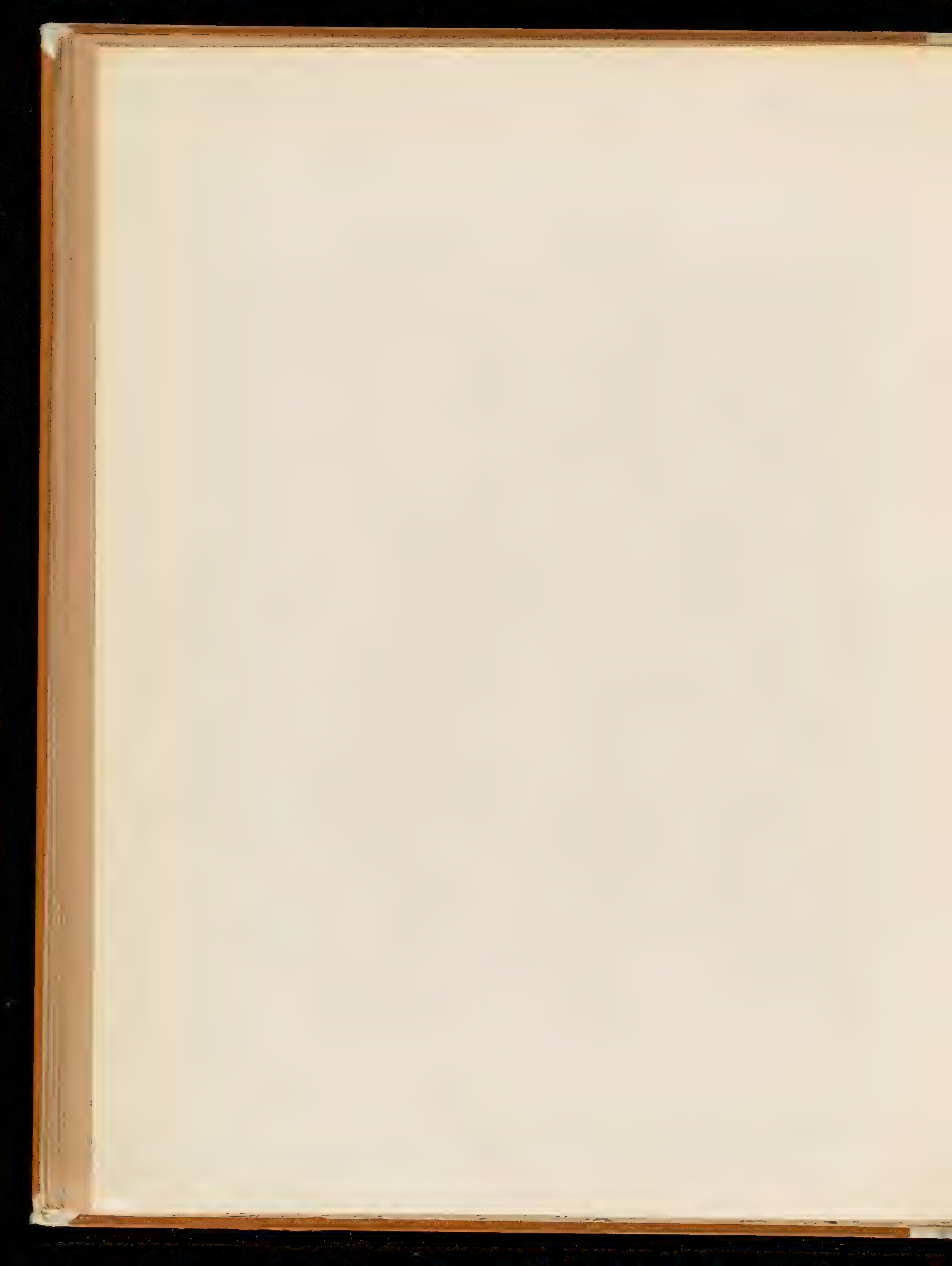
Rembrandt van Rijn

(1606—1669)

Die Staalmeesters

Leinwand, h. 191,5; br. 279,5 cm

Die fünf Männer, die wir auf dieser Leinwand porträtiert sehen, waren von der Amsterdamer Tuchmachergilde mit der Prüfung und Plombierung der für den Handel bestimmten Webwaren betraut und führten daher den Namen „Staalmeesters" (d. h. Prüfmeister). Dem Beispiele so vieler anderen holländischen Körperschaften dieser Art nachfolgend, ließen auch sie sich hier auf einem Gruppenbilde gemeinschaftlich abkonterfeien. Mit vollstem Rechte konnten diese ehrsamen Bürgersleute Althollands in diesem Falle sagen, sie ließen sich „verewigen", gerade als hätten sie vorausgeahnt, daß ihre Züge nach diesem Gemälde noch nach Jahrhunderten sich Tausenden von Menschen ins Gedächtnis prägen würden. Oder sollten etwa auch sie — gleich dem Schützenhauptmanne auf dem „Nachtwachen"-Bilde — sich unbefriedigt geäußert haben über die Ausführung ihrer Porträts? Wir haben alle Ursache, eher das Gegenteil anzunehmen, da Rembrandt bei diesem Gildenstück wohlweislich dafür Sorge getragen hat, die Köpfe aller fünf Personen so hell zu belichten, daß ein jeder von ihnen als durchgeführtes Sonderbildnis zur Geltung kommt. Gleichwohl hat er auch hier wieder die Gruppe so natürlich angeordnet, hat die Stellungen der einzelnen Figuren so mannigfaltig variiert und andererseits die dargestellten Persönlichkeiten durch ihr Gebaren in so geistreicher Weise untereinander in Beziehung gesetzt, daß dieses Gruppenbildnis den völlig unbefangenen Eindruck einer frei nach dem Leben belauschten Sitzungsszene im Beschauer erwecken muß. Er hat sich die Staalmeesters offenbar in Ausübung ihrer Amtstätigkeit vorgestellt, gerade so wie er auf dem Nachtwachen-Gemälde die Schützen zum Preisschießen ausrücken läßt. An ihrer Amtstafel sitzend, scheinen diese fünf Männer in die Besprechung irgend einer Gildenangelegenheit vertieft. Einer von ihnen will sich soeben von seinem Sitze erheben, augenscheinlich, um ein anderes Geschäftsbuch herbeizuholen. Daß aber dieser sowohl, wie auch die übrigen vier Staalmeesters ihr Gesicht dem Beschauer zuwenden, läßt uns vermuten, daß von der Seite des Beschauers her soeben ein unerwarteter Besuch in das Amtszimmer eintritt, wodurch die Aufmerksamkeit der Beratenden für einen Augenblick von ihrer Arbeit abgelenkt wird. Jedenfalls blicken sie nicht mit dem starren Ausdruck von Leuten, die sich porträtieren lassen, aus dem Bilde heraus, sondern sie scheinen in Gedanken noch immer mit ihrem Beratungsgegenstande beschäftigt. Im Halbdunkel des Zimmerhintergrundes wird noch die Gestalt eines Dieners sichtbar. Im allgemeinen gelten die „Staalmeesters" als Rembrandts Meisterwerk, jedoch es gibt in der Tat Gemälde von seiner Hand, in denen seine schöpferische Phantasie einen weit höheren Flug genommen hat. Unser Gemälde stammt aus Rembrandts letzten Lebensjahren und ist zweimal signiert, das eine Mal mit der Jahreszahl 1661, das andere Mal 1662. Damals, als der Meister dieses Bild malte, hatte er eine Reihe sehr trüber und sorgenschwerer Jahre zu überstehen gehabt. Dieses wahre Wunderwerk der Malkunst bietet also ein ergreifendes Zeugnis dafür, wie alles Elend und alle Not des Lebens den Künstler in diesem Menschen nicht zugrunde zu richten vermochten. Denn nicht nur, daß ihn finanzielle Sorgen gequält hatten, daß er in tiefster Seele getroffen worden war durch den Verlust dessen, woran sein ganzes Herz gehangen hatte, — er war sogar an seiner Kunst irre geworden. In allem was er aus den Tiefen seiner angeborenen reichen Künstlerbegabung mit wunderbarer Energie an Schätzen gehoben und zu immer höherer Reife gefördert, hatte er sich von allen Seiten verkannt gesehen, und dies mag ihn wohl von allen seinen Kümmernissen am schmerzlichsten gekränkt haben. Aber mochte er auch noch so sehr der Verbitterung anheimgefallen sein, mochte er sich auch mit seinem Schönheitsideale mehr und mehr vereinsamt fühlen, die Staukraft seiner genialen Natur entwickelte in ihm nur um so gewaltigere künstlerische Energien. Man könnte den Künstler Rembrandt gewissermaßen mit einem zu voller Pracht entwickelten Baumriesen vergleichen: je dichter und voller solch ein König der Wälder belaubt ist, desto mächtiger rauscht der Sturm in seinem Blätterwipfel. Rembrandt begann seine Künstlerlaufbahn als einfacher Maler nach dem Leben, der gewissenhaft auf der Leinwand wiedergab, was sein scharfblickendes Auge erfaßt hatte. Ganz allmählich erklomm er von dieser Basis aus Stufe für Stufe den Gipfel der Meisterschaft. Er hat alle maltechnischen Manieren und Systeme durchprobiert, aber von keiner einzigen dieser verschiedenen Manieren hat er sich dauernd binden lassen, und niemals hat er sich aus Bequemlichkeit oder aus Nachsicht gegen sich selbst mit den erworbenen Fertigkeiten zufrieden gegeben. Vielmehr suchte er fortwährend nach neuen Wegen, die ihn zu unbekannten Höhen emporführen sollten. In überschäumendem Kraftgefühl wurde schließlich das weiche Haarpinselchen mit dem widerspenstigen Borstenpinsel vertauscht, die früher so schlichten Modulationen in den einfachsten Farbenskalen wurden durch wahre koloristische Detonationen und Explosionen überdonnert. Der Meister war zum stolzen Allesseher und Alleskönner geworden, der jedes Endziel im sicheren Bereiche seiner Fähigkeiten wußte. Und so schuf er jetzt Werke, die gleichsam anfangs- und endlos sind, Werke, die mit der inneren Notwendigkeit und unfehlbaren Folgerichtigkeit von Naturprodukten aus sich selbst entstanden und emporgewachsen zu sein scheinen. Seine Malweise wird immer kühner und breiter, sie trotzt allen methodischen Vorschriften, stürzt alle Lehrgebäude schulmäßiger Kunstweisheit, führt die paradoxesten Axiome in die Grammatik der Malkunst ein und feiert in der bisher noch niemals zu so hoher Vollendung getriebenen Vereinigung des Malerischen mit dem Bildnerischen den glänzendsten Triumph einer unerschöpflichen künstlerischen Schaffenskraft, — namentlich in diesem wunderbarsten aller Bildnismalwerke: in der Staalmeester-Gruppe, die für alle Ewigkeit auf ihre Leinwand gebannt erscheint.







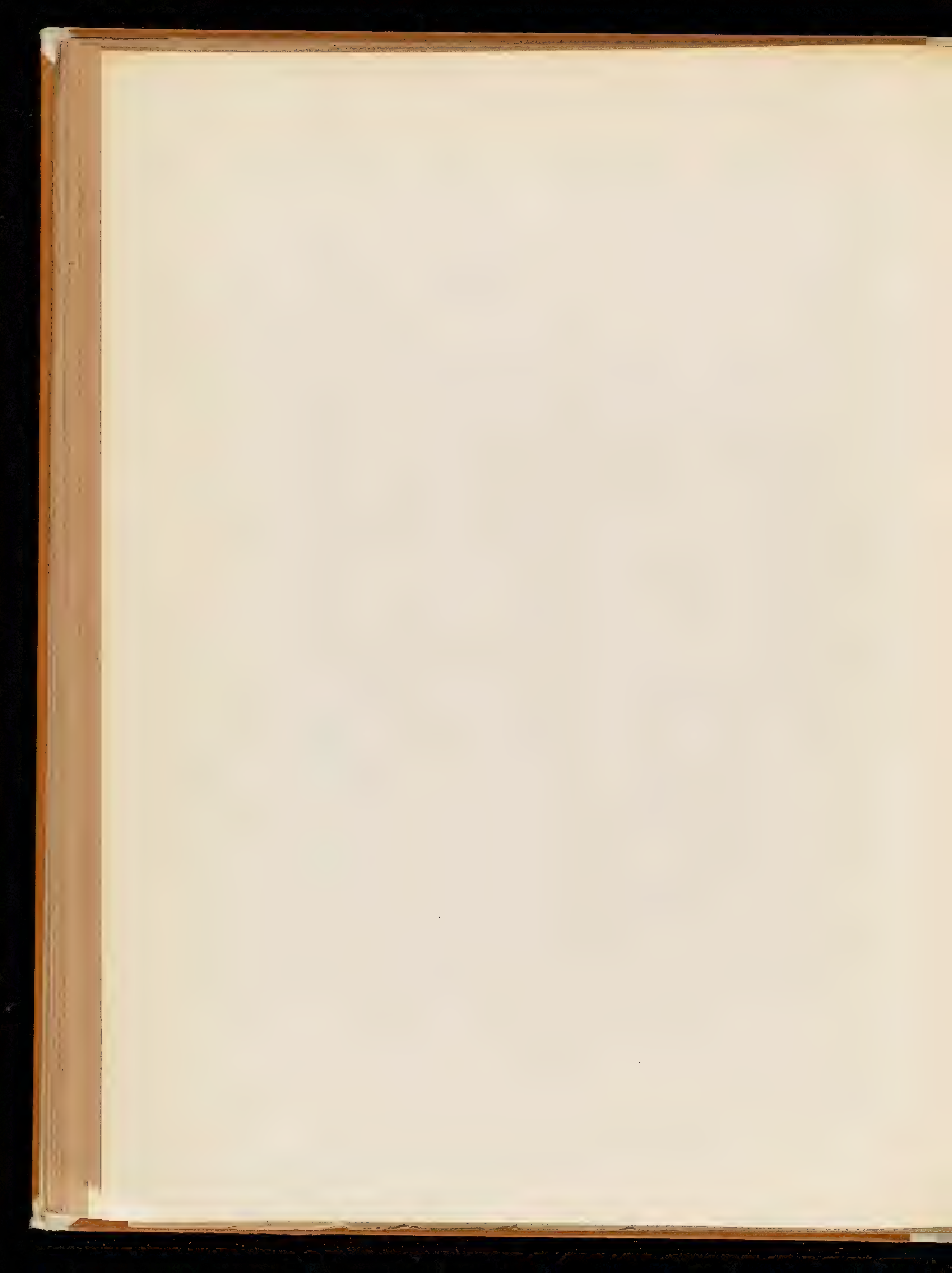
Rembrandt van Rijn

(1606—1669)

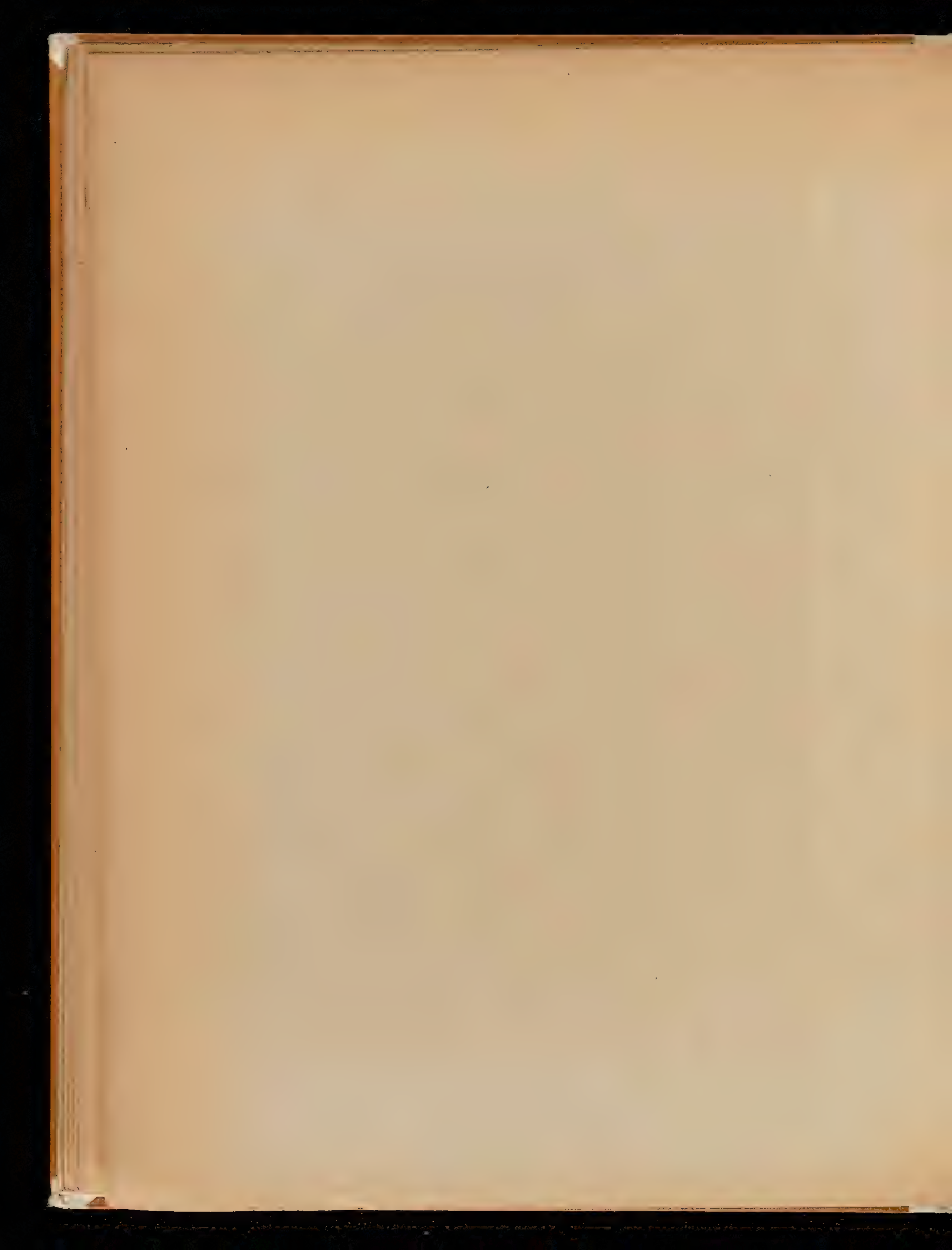
Die steinerne Brücke

Eichenholz, h. 0,29; br. 0,42 m

Als Landschaftsmaler nimmt Rembrandt unter seinen holländischen Zeit- und Kunstgenossen, die doch gerade auf diesem Gebiete der Malerei zur Weltberühmtheit gelangt sind, eine weit überragende Sonderstellung ein. Auch in dieser Kunstgattung tragen also seine Malwerke den vollgültigen Stempel seines Genies zur Schau, ja es scheint geradezu, als ob die Landschaftsmalerei seiner Künstlerphantasie eine besonders günstige Gelegenheit zu höherem dichterischen Fluge gegeben habe. Was die Rembrandtschen Landschaften von denjenigen anderer Meister vor allem so charakteristisch unterscheidet, das ist die Größe der Auffassung, die Weite des künstlerischen Blickes, die nicht so sehr die örtliche Sonderformation eines gegebenen landschaftlichen Naturausschnittes wiederzugeben trachtet, als vielmehr den Eindruck der ungemessenen atmosphärischen Weiten der freien Natur im Bilde wieder hervorzurufen sucht. Rembrandt, dieser „Meister des Clair-obscur“ wie man ihn mit einem fast schon zum Gemeinplatz gewordenen Schlagworte zu benennen pflegt, mußte ja wohl ein besonders fein empfindendes Auge haben für die bezaubernden Schönheiten seines heimatlichen Nebellandes, für den reichen und mannigfaltigen Wechsel des Lichtspieles vor dunklen Schattenschleiern. Die Luft ist für ihn das Element der Unendlichkeit, die Erde eine unabsehbar weite Ebene, hinter deren in Lichtnebeln verschwimmendem Horizonte wir nur neue unabsehbar weite Länderstrecken ahnen. Erträumte Welten voller Märchengeheimnisse sind Rembrandts Landschaften unter ihrem schweren Wolkenhimmel, durch den nur ein schmaler, greller Lichtschein gewaltsam hervorbricht, um sich auf einen einzigen Fleck in der Landschaft zu konzentrieren und rings um diesen Fleck nur einen matt leuchtenden Schimmer zu verbreiten. Nach solchen großzügigen Visionen dichtete Rembrandt die meisten seiner Landschaftsbilder, und hierin kann nur sein wenig bekannter, aber als Landschafter höchst bedeutender Freund Hercules Seghers ihm wahlverwandt genannt werden. Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, daß Rembrandt durch diesen vom Glück so wenig begünstigten, originellen Künstler als Landschafter direkt beeinflußt worden ist. Die Rembrandt-Landschaft des Amsterdamer Rijksmuseums ist nur ein ganz kleines Bildchen von äußerster Schlichtheit des Kompositionsmotives. Es gibt von des Meisters Hand weit größere und reichere Landschaftsgemälde mit mannigfach bewegten Hügelgeländen oder in weite Fernen sich verlierenden Flachlandschaftmotiven. Das Amsterdamer Bildchen zeigt dagegen einen mehr intimen Stimmungscharakter, mit seinem schmalen Wasserlaufe, der von einer kleinen Brücke aus nach dem Vordergrunde zu sich hinzieht, und mit seiner friedlichen Bauernhütte oder Herberge zur Seite der Landstraße. Gleichwohl verfehlt es nicht, auf den Beschauer eine höchst anziehende und reizvolle Wirkung auszuüben; und was auch hier wieder ganz meisterhaft im Bilde festgehalten erscheint, das ist der geheimnisvolle Zauber, den dieses Fleckchen holländischer Erde unter dem weitgespannten, drohend finsteren Wolkenhimmel atmet.







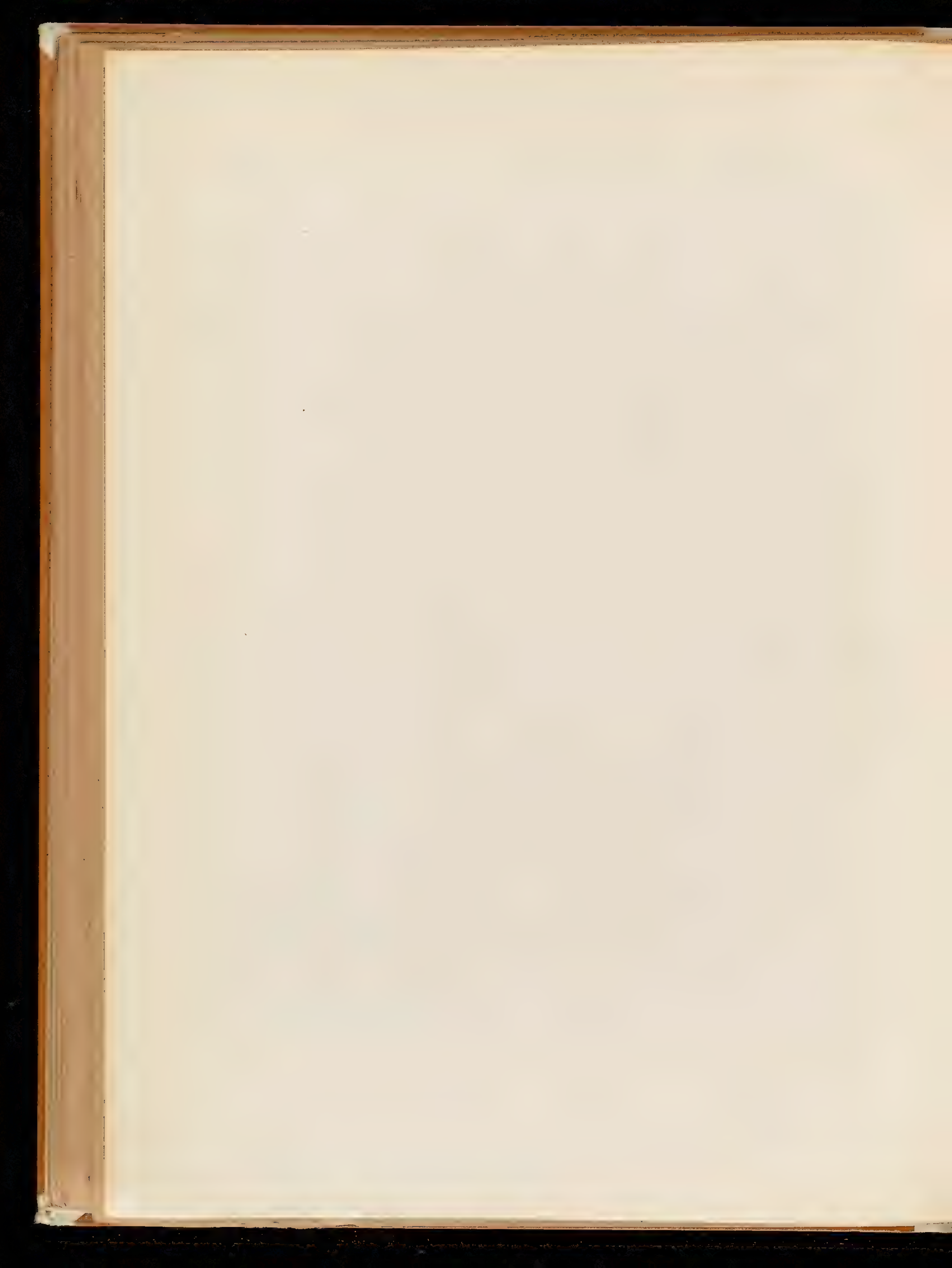
Meindert Hobbema

(1638—1709)

Die Wassermühle

Holz, h. 0,60; br. 0,85 m

Hobbema ist einer von denjenigen holländischen Malern, deren Werke durch die Nachwelt außerordentlich hoch bewertet worden sind, während sie selbst Zeit ihres Lebens nur bitter wenig Gewinn für ihren Meister zu erzielen vermochten. Wir wissen von Jan van Goyen, von Aert van der Neer und selbst von Jakob Ruysdael, wie sie aus ihren jetzt so hochgerühmten Kunstwerken sich nur mit Mühe und Not eine klägliche Einnahmequelle sichern konnten. Gleich jenen beiden erstgenannten Landschaftern sah sich daher auch Hobbema genötigt, nebenher noch auf andere Weise für seinen Lebensunterhalt zu sorgen: er übernahm einen kleinen Posten als Verwaltungsbeamter im Dienste der Amsterdamer Stadtgemeinde. Offenbar hat er sich hierzu nur in der äußersten Not entschlossen; denn die Pflichten, die ihm dieses Amt auferlegte, ließen ihm so gut wie keine Zeit für seinen Künstlerberuf mehr übrig. Es erscheint uns heute völlig rätselhaft, wie es möglich war, daß gerade diesen Landschaftsmalern von seiten ihrer erwiesenermaßen so kunstsinnigen Zeitgenossen eine so außerordentlich geringe Wertschätzung zuteil werden konnte. Hobbema namentlich war doch ein ganz ausgezeichneter Künstler, der sowohl in der Sorgfalt seiner Maltechnik, wie auch in den äußerst gefälligen Vorwürfen zu seinen Landschaftsdarstellungen für jedermann leicht verständlich sein mußte. Die Ursache für diese sonderbare Erscheinung wird wohl in der Vorliebe des damaligen Publikums für die italianisierenden Landschafter, wie Jan Both, Berghem und andere mehr, zu suchen sein. Gerade so wie auch heute noch die meisten Leute an den Naturschönheiten ihres eigenen Heimatbodens achtlos vorübergehen und das Schöne nur in fremden Gegenden finden wollen, die ihnen von den Reisenden als „weit großartiger" gerühmt werden — so wird wohl auch damals die Mehrzahl der Kunstliebhaber mit ihren konventionellen Schönheitsbegriffen nur Auge gehabt haben für solche Gemälde, auf denen Landschaften mit blauen Bergen und goldenem Sonnenuntergang dargestellt waren. — Was uns bei Hobbemas künstlerischem Lebenswerk zunächst ins Auge fällt, das ist das Fehlen von jeder Art äußerlicher Effekthascherei. Auch haben wir es hier nicht mit Stimmungsmalerei zu tun, wenigstens nicht in dem Sinne, wie man sie in den Landschaften eines Aert van der Neer, eines Jan van Goyen vertreten findet. Was unseren Hobbema bei einem Landschaftsmotiv interessierte, war vielmehr die Plastik der Erscheinung: Sein Streben ist darauf gerichtet, die charakteristische Form von Bäumen und Häusern mit offenem Auge zu erfassen und ihre Eigenart gewissenhaft und deutlich im Bilde wiederzugeben. Beinahe nüchtern steht die Wirklichkeit in seinen Gemälden vor unseren Augen und durch die Korrektheit der Darstellung wirken seine Landschaften häufig sogar etwas kalt. Bei andächtigerer Betrachtung freilich entdecken wir hinter der Gewissenhaftigkeit des aufmerksamen Naturbeobachters die feinere Absicht des wahren Künstlers. — Die Wassermühlenlandschaft scheint ein besonders bevorzugtes Darstellungsmotiv Hobbemas gewesen zu sein. Das Rijksmuseum allein besitzt von seiner Hand zwei solcher Bilder, die im ganzen einander sehr ähnlich sind. Beide Gemälde geben uns einen deutlichen Beweis dafür, daß die friedliche Stimmung solcher hinter dichten Baumgruppen wie versteckt liegenden Wassermühlen den Künstler besonders anzog. Die architektonische Struktur des Mühlhauses mit seinem regelmäßig gemusterten Ziegeldache, das schlanke und biegsame Geäst der silbergrauen Weidenbäume hat er mit größter Liebe studiert. In sicherer Zeichnung steht alles bis in das kleinste Detail hinein deutlich vor uns im hellen Lichte eines heiteren Sommertages, an dessen blauem Himmel sich weißes Gewölk in leichten Massen sammelt. In der Schlichtheit uud Klarheit ihres Stimmungsgehaltes und in der Sorgfalt ihrer malerischen Durchführung ist Hobbemas „Wassermühle" eine Meisterleistung echter Landschaftskunst.







Adriaen van de Venne

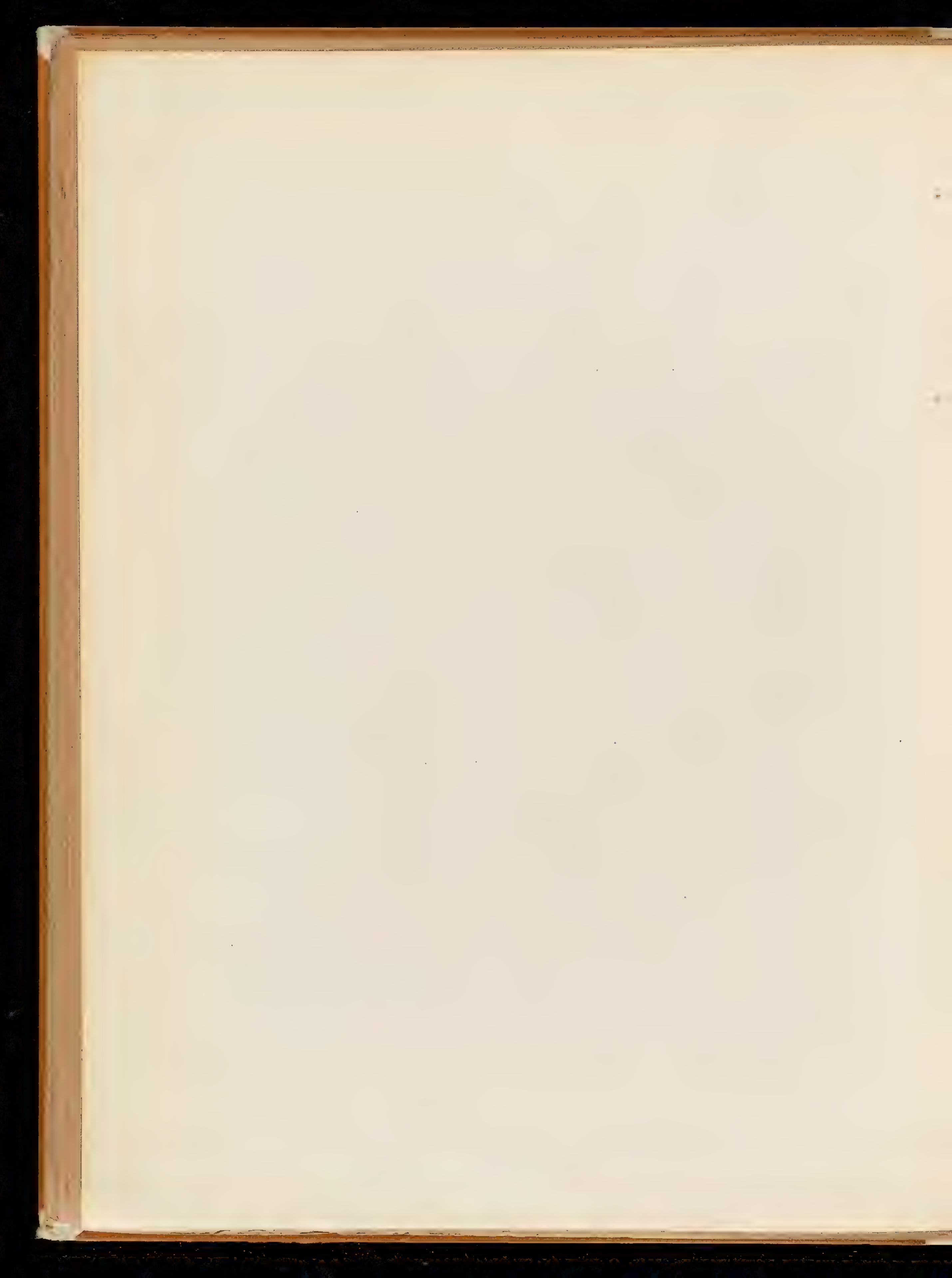
16

(1589—1662)

Bauernfastnacht (Ausschnitt)

Holz, h. 0,73; br. 0,92 m

Unter den Meistern der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts ist Adriaen van de Venne einer von denjenigen, die dem weiteren Publikum noch viel zu wenig bekannt sind. Und doch ist er ein äußerst fruchtbarer Künstler gewesen, dessen ungemein zahlreiche Gemälde und Handzeichnungen heute über den ganzen Erdball verstreut sind. Seine Werke sind eben belastet mit dem Stempel des Vorläufertumes zu jener unmittelbar folgenden Blüteperiode, in der ein Jan Steen und ein Adriaen van Ostade auf dem gleichen Kunstgebiete den Gipfel der Entwickelung erklimmen sollten; nur dies ist augenscheinlich der Grund, weshalb die Genrebilder Adriaens van de Venne in ihrer mehr primitiven Vortragsweise auf die große Menge nicht die gleiche Anziehungskraft auszuüben vermögen wie die ähnlich humorvollen Darstellungen seiner glücklicheren Nachfolger. Allerdings sind die Kompositionen van de Vennes auch viel weniger auf eine bestrickende koloristische Gesamtwirkung angelegt; sie zeigen noch gewisse Mängel in der harmonischen Verteilung der Tonwerte. Ihr Schöpfer steht den späteren Genremalern ungefähr in demselben Verhältnis gegenüber wie Avercamp den Landschaftsmalern aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. In der kerngesunden Art seiner Zeichentechnik jedoch, wie auch in den koloristischen Vorzügen seiner schlichten Malweise präsentiert sich van de Venne als ein Meister von hervorragendster Bedeutung innerhalb der gleichzeitigen altholländischen Malerschule. Seine zeichnerische Technik wetteifert in ihrer Deutlichkeit und Nachdrücklichkeit geradezu mit der Kunst des Kupferstechers. Häufig treten auf seinen äußerst sorgfältig durchgeführten und reich komponierten Gemälden gewisse Teilstücke zutage, denen die Bedeutung vollgültiger kleiner Sonderkunstwerke zuzusprechen ist. Vor allem aber hat van de Venne im Typisieren seiner Bildfiguren eine Kraft des Ausdrucksvermögens entwickelt, die ihn dem vlämischen Bauern-Brueghel ganz nahe verwandt erscheinen läßt. Die Sicherheit seiner Formenauffassung und seiner außergewöhnlich festen und flotten Zeichenmanier äußert sich besonders deutlich erkennbar in den zahlreichen »grauwtjes« (Grisaillen oder Grau- in Grau-Malereien), die er gemalt hat und auf denen er in der Regel wüste Szenen aus dem Leben der niederen Stände zur Darstellung gebracht hat. All jene Typen von Vagabunden, Bauern, Hausierkrämern und Quacksalbern, — jene Welt von Gestalten aus dem niederen holländischen Volksleben der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie sie der Lustspieldichter Bredero in ihrer buntscheckigen Mannigfaltigkeit und in ihrer possierlichen Jämmerlichkeit so scharf zu charakterisieren gewußt hat, — sie hat Adriaen van de Venne künstlerisch zu verewigen gestrebt. Auch als Buchillustrator hat er sich mehrfach betätigt, wie zum Beispiel in einigen Werken des Jacob Cats. Sein gesamtes künstlerisches Oeuvre umfaßt eine höchst stattliche Anzahl von Arbeiten jeglicher Art. Aber wenn er auch häufig — namentlich in seinen Zeichnungen und »grauwtjes« — ziemlich rasch und oberflächlich gearbeitet hat, so bekundet er doch in einer ganzen Reihe seiner mit unzähligen Figürchen angefüllten Gemäldekompositionen eine Kraft der künstlerischen Gestaltungsfähigkeit und eine bis in die nebensächlichsten Details sich erstreckende Ausführlichkeit und kerngesunde Gewissenhaftigkeit, daß wir beim Überblicken seines Lebenswerkes wahrhaft in Erstaunen versetzt werden durch die ungewöhnliche Arbeitskraft dieses Künstlers, insbesondere wenn wir bedenken, daß er sich nebenher auch noch mit literarischen Arbeiten befaßte.







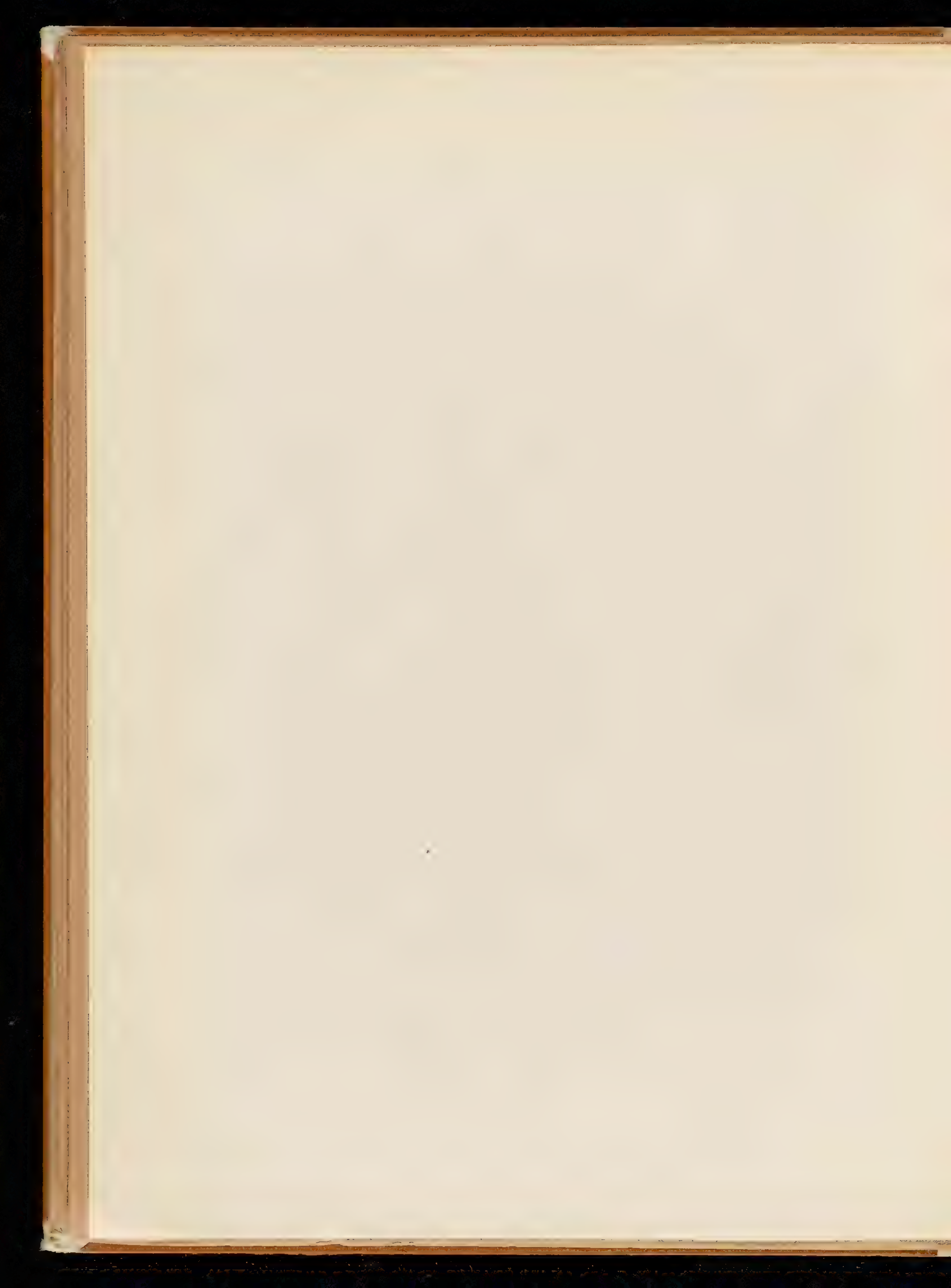
Jan van Goyen

(1596—1656)

Blick auf den Valkenhof zu Nymegen

Leinwand, h. 0,92; br. 1,31 m

Wer über die Landschaftsmalerei in der Kunstgeschichte etwas sagen will, der gedenkt zu allererst der holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts, und hebt unter diesen sicherlich Jan van Goyen ganz besonders hervor. Er war unter allen seinen Volks- und Kunstgenossen wohl der fruchtbarste Interpret der eigenartigen Reize der holländischen Flachlandschaft mit ihren lauschigen Heckengeländen unter den unbegrenzten Weiten eines Himmelsgewölbes, an dem die Wolkenscharen in rastlosem Gewimmel dahinziehen über friedliche Auen; mit ihren offenen Strömen, auf denen Segelboote vor dem Winde treiben, oder Ruderkähne von sanft bewegten Wellen schaukelnd dahingetragen werden; mit ihren charakteristischen Bauernhütten, deren massig überhängende, von plumpen Schornsteinen überragte Dächer auf verwitterndem Mauerwerk ruhen. Die Bäume stehen wie verweht auf den unbeschatteten weiten Fluren und von den nach allen Richtungen sanft abfallenden Anhöhen aus kann das Auge unbehindert die nächste Nähe und die weiteste Ferne überblicken bis hinab an den Horizont, wo das scheinbar endlos sich dehnende Flachland in tausend Lichtnebeln verschwimmt. — Alles, was die holländische Landschaft dem Malerauge an eigenartigen Naturbildungen darbietet, und worin wir vor allem den Ausdruck einer innigen Naturfreude wahrnehmen, hat Jan van Goyen in seinen zahllosen Gemälden und Zeichnungen, in Farbe und Form getreulich wiedergegeben. Er trägt die Farben seiner nur auf ganz wenige Töne beschränkten Palette sehr dünn auf, so daß man sein Malen richtiger als ein Zeichnen mit dem Pinsel charakterisieren könnte. Gelbbraun ist die vorherrschende Tonart seiner meisten Bilder, ihr spezifisches Merkmal die feinfühlige Verwendung jeder Abstufung jener Farbgattung. Jan van Goyen ist vor allen anderen der Darsteller des ruhigen Elementes in der holländischen Landschaftsnatur. Er ist sich wohl bewußt, daß die beabsichtigte Stimmungswirkung namentlich im Tonverhältnis der Farben ihren Ausdruck findet, während die formale Eigenart eines Landschaftsvorwurfes besonders in der zeichnerischen Darstellung sich offenbart, wobei die Stellung der Dinge im Raume und ihre Erscheinung im Lichte in gleichem Maße berücksichtigt sein wollen. Jedoch können wir leicht wahrnehmen, daß bei diesem Maler mit seiner heiteren Beobachtungsgabe und seiner treuherzigen Ausdrucksweise der Drang nach dem Schönen aus einem tieferen Quell entspringt, als etwa nur aus dem kunstfachmännischen Sinne für das äußerlich Malerische: Er hat auch Beweise dafür geliefert, daß seine Auffassung der Naturwirklichkeit die eines Visionärs sein kann. Der launige Darsteller der Reize freien Landes, der so gewandt die unzähligen Eigentümlichkeiten aller Naturerscheinungen malerisch anzudeuten weiß, wird in der Entzückung vor der Natur zum Dichter. Von einer wunderbaren Naturfreude und von einer großartigen Konzeptionskraft zeugen dann seine Werke mit ihren weitgesehenen, in ungemessene Fernen sich verlierenden Länderstrecken, in denen Städte auftauchen und Flußläufe sich krümmen, während ganz im Hintergrunde ein einsamer Kirchturm seine Spitze gen Himmel weist. Bei solchen Bildern war mehr der schöpferische Geist des Meisters, als etwa nur sein beobachtendes Malerauge in Tätigkeit gesetzt. Auch in dem hier wiedergegebenen „Blick auf den Valkenhof zu Nymegen“ bekundet sich Jan van Goyen als solch ein dichtender Träumer, wie überhaupt in allen seinen ähnlichen Werken, wo Festungstürme oder Burgruinen gleich Phantasiegebilden aufragen in das leuchtende Grau eines Himmels, von dem sich luftig schwebendes, krauses Gewölk kaum noch in seinen Umrissen unterscheidbar abhebt. Und die Burgwälle spiegeln sich in den Fluten eines Stromes, dessen blinkende Wasserfläche ihr Bild in den zartesten Farbenreflexen zerfließen läßt.







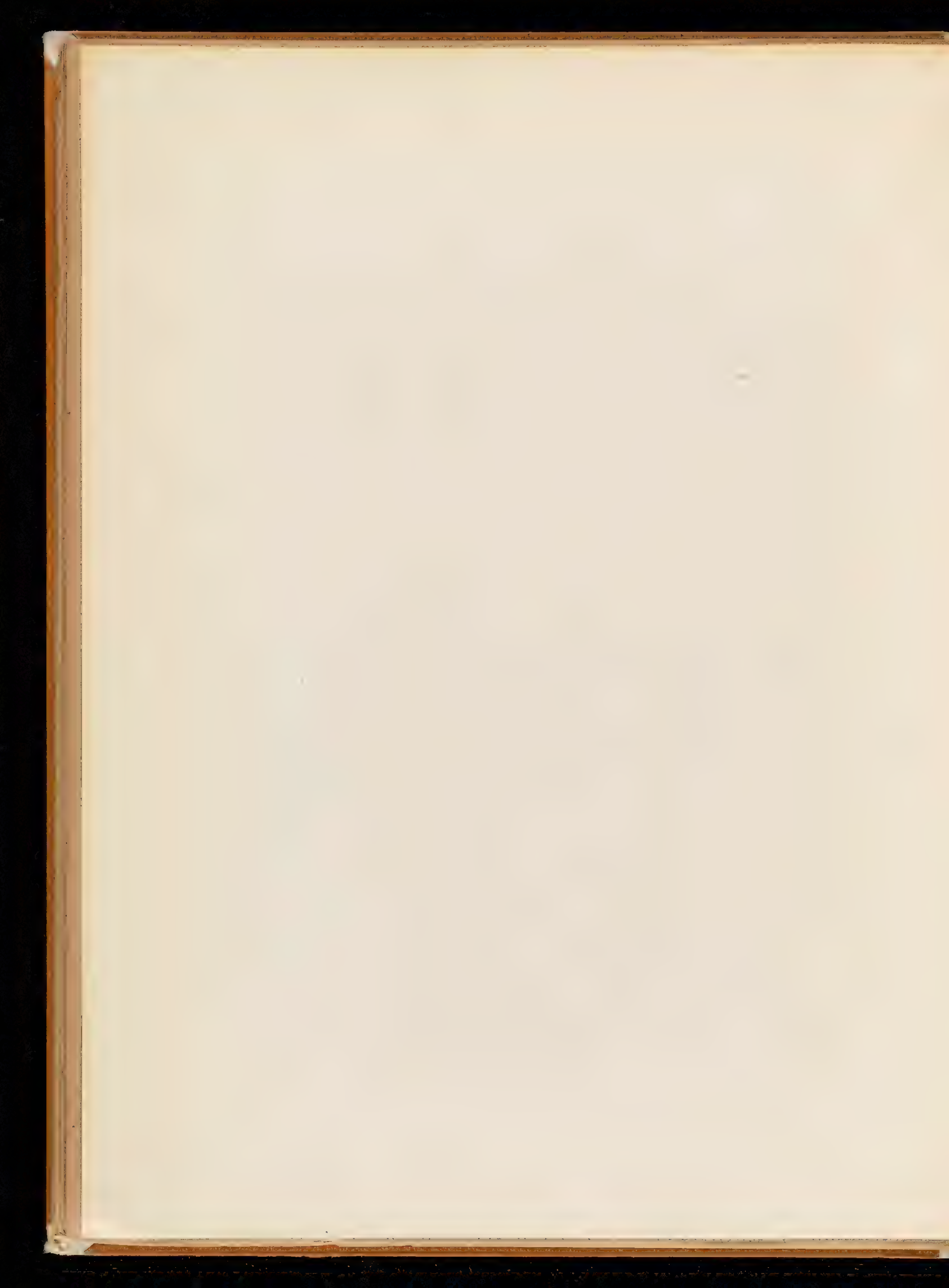
Hendrik Avercamp

(1585—1663?)

Eisbelustigung

Holz, h. 0,77; br. 1,32 m

Avercamp ist einer jener primitiven Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, deren Werken infolge ihrer kindlichen Auffassungs- und Ausdrucksweise die allergrößte Anziehungskraft innewohnt. Aber so äußerlich eine derartige Wertschätzung zeichnerischer und koloristischer Qualitäten lediglich auf ihren primitiven Charakter hin auch erscheinen mag, so besteht doch der Hauptreiz der Avercampschen Landschaften sicherlich gerade in der Einfalt und Unbefangenheit, mit der die vom Maler gewählten Naturvorbilder in ihnen erfaßt und wiedergegeben sind. — Die reiche Entwickelung, kraft deren die holländische Landschaftsmalkunst mit der Zeit die stimmungsvollsten Naturmomente durch die breitere Zusammenfassung vieler Einzelheiten malerisch ausdrücken lernte, hat von der Art Avercamps, alle charakteristischen Besonderheiten und Äußerungen des Lebens in der freien Natur gewissenhaft und liebevoll zu beobachten, ihren Ausgang genommen. Lange brauchte ja allerdings ein holländischer Landschaftsmaler nicht zu suchen, um dankbare Vorwürfe für seine Kunst zu finden; bot ihm doch jedes Bauerndorf und jedes Feld-, Wald- oder Wiesengelände eine Überfülle von malerischen Motiven, nach denen er zu seiner eigenen Belustigung, wie zur Freude seiner Mitmenschen die Wirklichkeit so scharf und getreu wie möglich im Bilde wiedergeben konnte. So wirken denn auch Avercamps Gemälde auf den Beschauer gerade so, als wollte der Meister durch sie seinen Freunden und Bekannten erzählen, was er da draußen in der Natur alles gesehen habe. Was aber gerade ihn besonders interessierte, das waren die Beschäftigungen der Menschen in der freien Natur, im Sommer ihre Arbeit auf dem Felde oder ihre Fischzüge auf den Flußkanälen, und vor allem im Winter ihre Schlittschuhbelustigungen auf dem Eise. Dabei läßt sich Avercamp selbst durch das unruhigste Gewimmel auf seinen Bildern niemals behindern in seinem treuherzigen Streben, jedes Figürchen in seiner besonderen Aktion sorgfältig hinzuzeichnen und alle Formen von Häusern, Bäumen und Schiffen deutlich zu umreißen. Jede Einzelheit kann man hier höchst behaglich betrachten, da es dem Künstler selbst augenscheinlich das größte Vergnügen bereitet hat, all dieses lustige Formenspiel aufmerksam nachzuzeichnen und es dann mit hellen und dünnen Farben treffend zu kolorieren. Diese nur zu einer freieren und breiteren Malweise stetig weiterentwickelten trefflichen Eigenschaften zeigt sogar noch ein Gemälde aus Avercamps letzter Lebenszeit, in dem der Meister geradezu sich selbst übertroffen hat. Das hier reproduzierte Bildchen ist ein Werk aus einer früheren Periode des Künstlers. Mit feinem Gefühl für ihren besonderen Charakter sind die lebenden Figürchen und die Dinge in ihre Umgebung hineingesetzt, alle Details sind sauber und harmonisch untereinander abgetönt. Das Ganze atmet jenen echten Geist der Geselligkeit, wie er dem winterlichen Verkehre auf solch einem von Bauernhütten und Erlengebüschen umrahmten holländischen Flußkanale eigen ist. Wir befinden uns hier noch in den Zeiten der primitiven Verkehrsmittel; der winterlich vereiste Flußlauf wird von den Menschen dazu benutzt, sie auf ihren Schlittwagen oder Schlittschuhen rascher vorwärts zu bringen; auch wandert man wohl gelegentlich ohne die letzteren über die Eisfläche dahin. Die Kinder spielen Ball auf dem Eise, und ein Alterchen freut sich der glatten Bahn, um ein Bund Stroh nach dem Stalle zu schleifen. Mit Leichtigkeit können die Bewohner des jenseitigen Dorfes und diejenigen der Häuser, die wir gleich im Vordergrunde vor uns liegen sehen, einander Besuche abstatten. Die im Hintergrunde der Landschaft noch aufragenden Häuser mögen wohl gar weit von dem Dörfchen des Vordergrundes entfernt sein, so deutlich sie auch durch die dünne und eiskalte Winterluft zu uns herüberleuchten. — Ist auch Avercamps Landschaftsauffassung nicht so großzügig, wie diejenige eines Jan van Goyen und eines Jacob Ruysdael, so hat doch auch dieser Meister in der Aufrichtigkeit seines künstlerischen Sehens und in der Herzlichkeit seines Natursinnes absolut wahre Landschaftsgemälde geschaffen, deren Betrachtung für alle Zeiten künstlerischen Genuß bereiten wird.







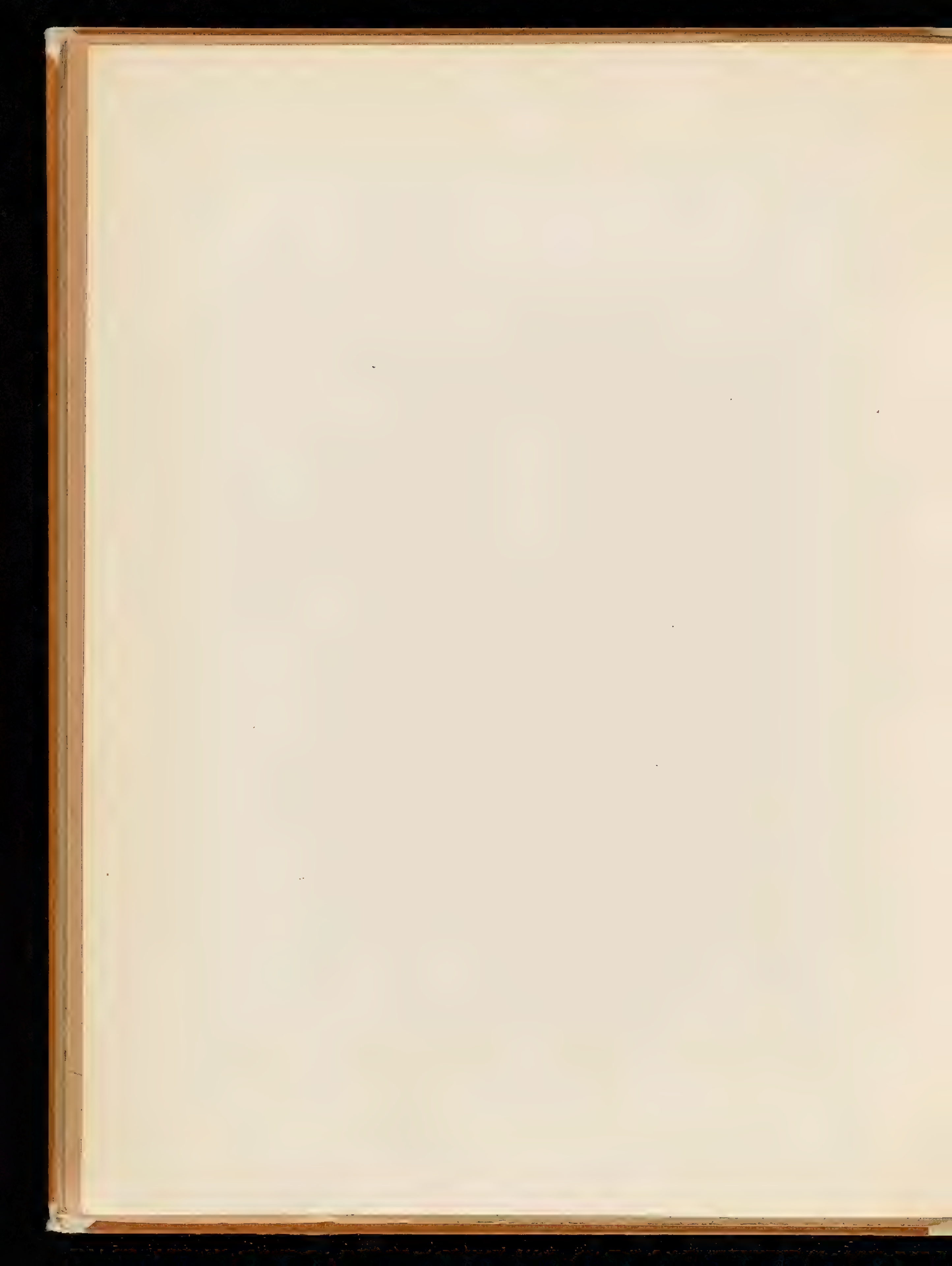
Bartholomeus van der Helst

(1613—1670)

Das Fähnlein des Capt. Roelof Bicker und Leutn. Jan Michielsz Blaeuw

Leinwand, h. 2,35; br. 7,50 m

Die über sieben Meter lange Leinwand, wovon hier ein Stück, die Mitte, wiedergegeben wird, ist vielleicht das vortrefflichste der zahlreichen Gemälde, die von van der Helst herrühren. Ich stehe nicht an, das Bild über seine allgemein bekannte „Schützenmahlzeit“ zu stellen und es als sein Meisterwerk zu betrachten. Es ist als Porträtstück kühner in der Auffassung, angenehmer in der Gruppierung, auch frischer in der Ausführung. Die glänzende Lösung der Aufgabe, eine Gesellschaft von mehr als dreißig Personen darzustellen und zugleich eine deutlich sichtbare Reihe von ebenso vielen selbständigen Bildnissen zu liefern, muß uns mit Achtung vor der Geistesgewalt und mächtigen Kraftentwickelung eines so jungen Malers erfüllen, wie van der Helst damals noch war. Er hat alle diese Bildnisse, verschieden in Haltung und Geberde, zu einer einheitlichen Schilderung zu verbinden gewußt und damit auch das Gesamtbildnis einer Schützenkompagnie als lebendiges Ereignis zu liefern verstanden. Er wählte dazu den Augenblick, wo ein neuer Fähnrich begrüßt wird beim Zusammentreffen zweier Schützenabteilungen, also eine festliche Gelegenheit, die passenderweise sich am Eingang eines Bierhauses an der Geldersche Kade in Amsterdam abspielt. Diese lebendige Darstellung eines historischen Vorgangs erinnert einigermaßen an die Auffassung des Velazquez in der Darstellung der „Lanzas“ (Übergabe von Breda). Die ungewöhnliche malerische Begabung van der Helsts, die sich bereits als volle Meisterschaft in einem Lebensalter bemerklich macht, in dem die meisten noch tastend sich mühen, offenbart sich hier ganz deutlich in der glutvollen, breiten Malweise, wie in der festen Zeichnung. Die Fertigkeit, mit der lebhaft bewegte Gebärden natürlich ausgedrückt werden, ist bemerkenswert. Eindrucksvoll ist auch der Fähnrich im silberigen Kleide und mit der schweren Fahne über der Schulter, die den Reichtum dieser glänzenden Farbenskala vollendet; eine Figur von wahrhaft königlichem Anstand und edlem Linienfluß. — Van der Helst war von allen Malern seinerzeit vielleicht der gesuchteste Porträtist der Korporationen, die sich in allen Situationen abgebildet zu sehen wünschten. Er, ein Maler mit blutreichem, obschon nicht sehr zartbesaitetem Temperament — ohne den Tiefsinn Rembrandts, dessen flotte Behandlung auch nicht die überraschend geistreichen Züge von Frans Hals hat, er, mit seiner durchaus tüchtigen, kerngesunden Kunstweise kann wohl unmittelbar Achtung einflößen vor dem Mittelmaß und Schönheitssinn einer gebildeten und lebenskräftigen Bürgerschaft. In seinem Werke ist die Renaissance in ihren üppigsten äußerlichen Formen wohl in vollkommener Entwickelung zu erblicken. Er war unter den Malern ein Sonntagskind, ebenso wie Rubens. Sein Glück, das allgemeine Ansehen, das er genoß, und vor allem die sieghafte Handfertigkeit sind jedoch einer weiteren Entwickelung nicht günstig gewesen. Mit dem Lauf der Jahre und bei der wachsenden Zahl seiner Porträtstücke wird seine Geschicklichkeit zwar immer bedeutender, seine Technik erlangt sogar eine Sicherheit der Ausführung, die an mechanische Unfehlbarkeit grenzt, aber dabei geht der Künstler in dem Virtuosen unter. Die „Schützenmahlzeit“, so meisterlich und fehlerfrei in der Ausführung sie sein mag, läßt bereits eine Abnahme in der malerischen Energie gegen das hier besprochene Werk erkennen, und in seinen späteren Arbeiten, so glatt und ohne Anstoß sie gemacht sind, folgt allgemeine Abschwächung.







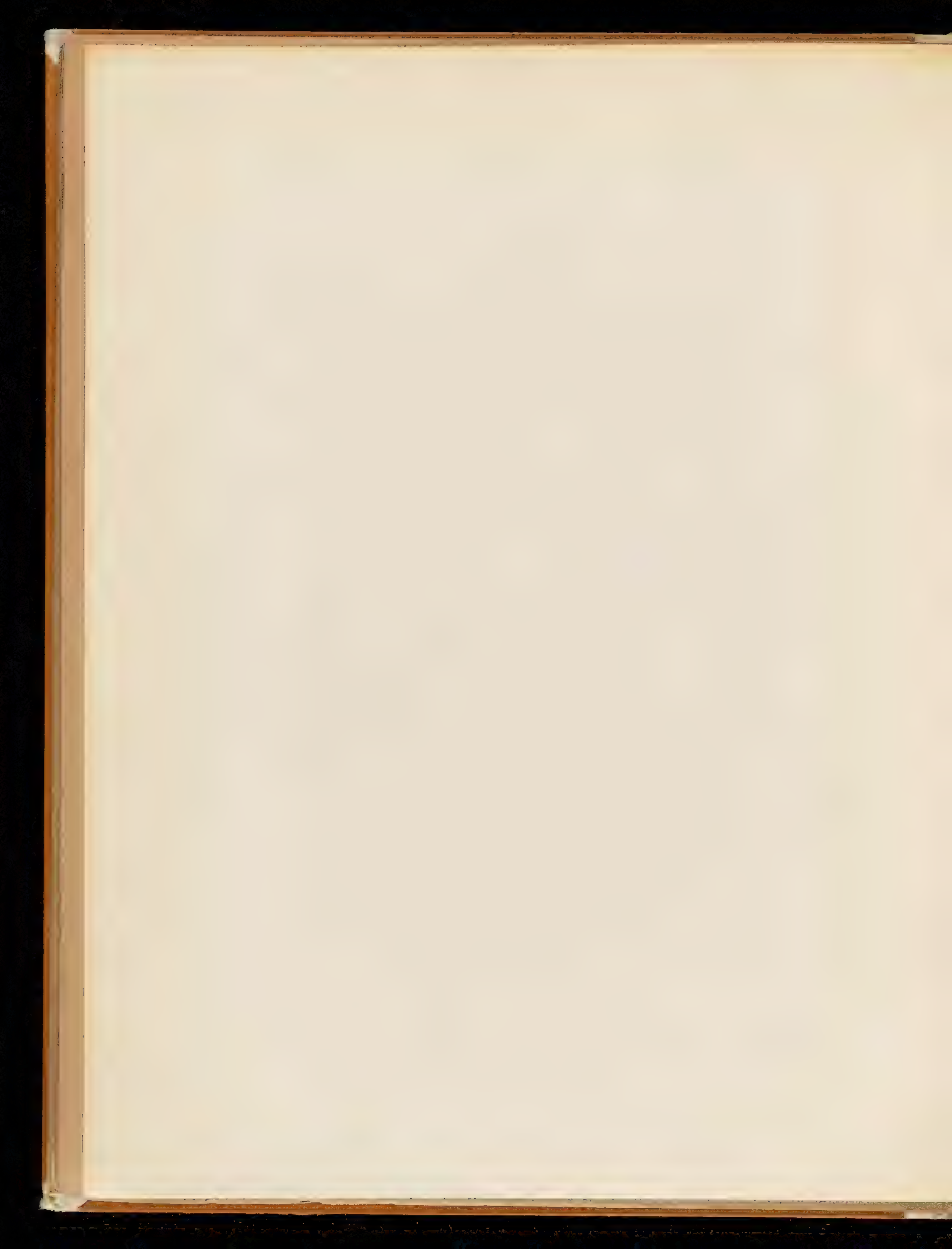
Aelbert Cuyp

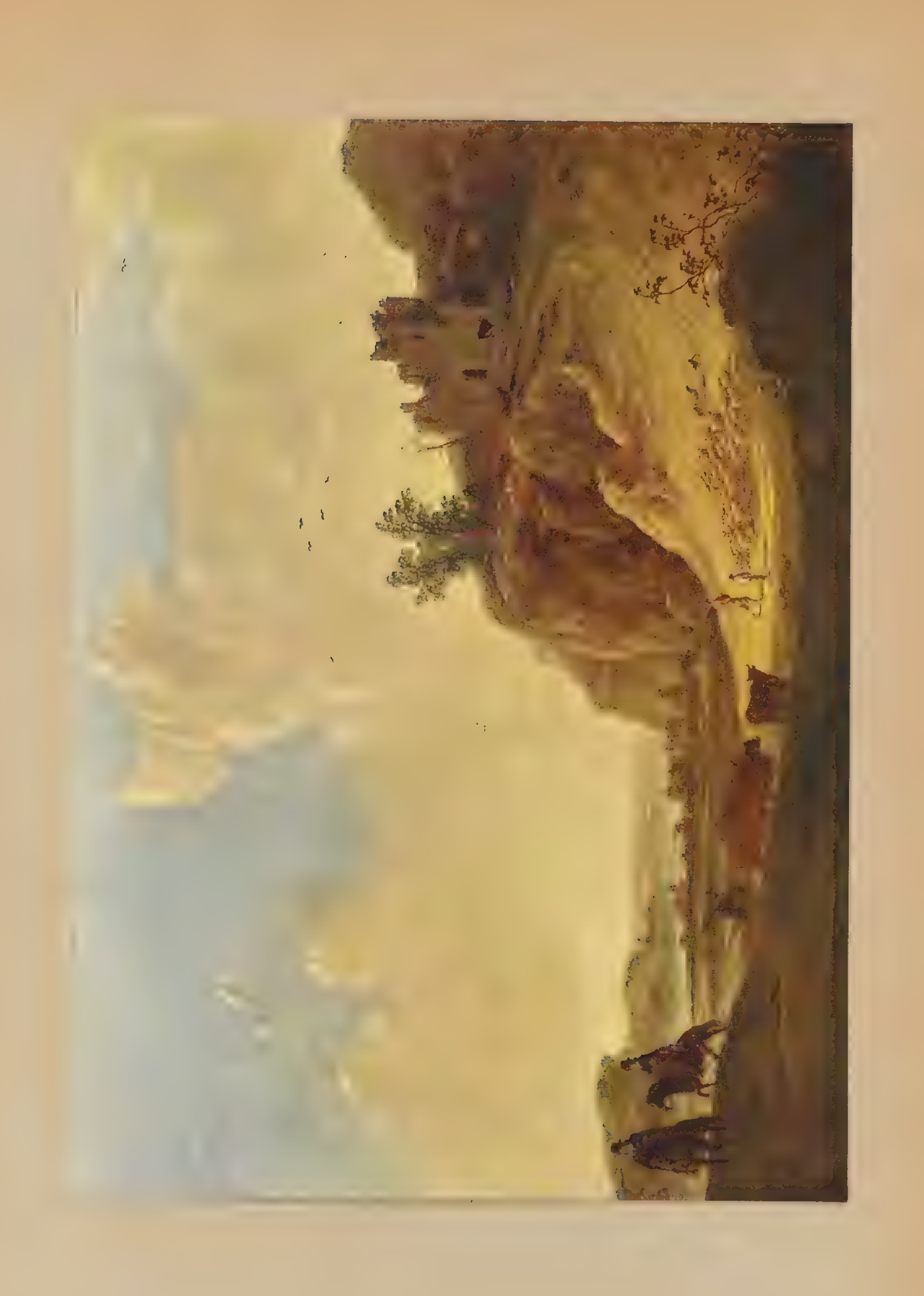
(1620—1691)

Heimtrieb der Herde

Eichenholztafel, 66,5×91 cm

Obwohl die Landschaftsauffassung Aelbert Cuyps derjenigen seiner holländischen Zeitgenossen Berghem und Both ziemlich nahe steht, die für den üppigen Naturreichtum südlicher Gegenden eine so ausgesprochene Vorliebe hegten, unterscheidet sich Cuyp von diesen italienischen Landschaftsmalern dennoch deutlich genug durch seine innige und liebevolle Vertrautheit mit den Schönheitsformen der holländischen Landschaftsnatur, durch die ja ein holländisches Malerauge zu allererst angezogen werden mußte. In allen seinen Werken bekundet sich Cuyp zunächst als ein äußerst sauberer Kolorist; jedoch besaß er eine viel zu kraftvolle und viel zu persönlich veranlagte Künstlernatur, als daß er nun etwa in einseitiger Ausbeutung einer rezeptmäßig festgelegten Farbenskala und in einer allzuglatten Malweise die Mittel gesucht hätte, um seinen Gemäldedarstellungen äußerlichen Reiz zu verleihen. Er war ein Künstler von gesundem, alles umfassenden Schönheitssinn, der in allen Erscheinungsformen der Natur — sei es nun Landschaft oder Stilleben, Menschen oder Tierfigur — allezeit reichlichen Darstellungsstoff parat fand für seinen kühnen Pinsel und für sein lebhaftes Farbenverständnis. Das Malen saß ihm als ein Naturbedürfnis im Blute, und obwohl man nur der selteneren Minderzahl seiner Werke eigentliche Stimmungstiefe und größere Feinheit des malerischen Geschmackes wird nachrühmen können, weiß uns der Künstler durch die Wärme und Kraft seiner Vortragsweise doch jederzeit von neuem zu fesseln. Der Heimtrieb der Herde ist eine seiner charakteristischsten Pinselschöpfungen. In Vorwurf und Ausführung des Bildes hat der Künstler jenem weichen Glücksempfinden Ausdruck zu geben verstanden, das uns beim Niedersinken der Abendruhe nach einem heiteren Tage beseelt. Inmitten der weiten hügeligen Landschaft dehnt sich in gemächlichen Windungen eine breite Landstraße. Sie wird belebt durch eine im vollen Abendlichte dahinwandelnde Schafherde, sowie in den Schattenpartien des Vordergrundes durch einige Reisende zu Pferde. Alles zieht heimwärts, und die ringsum herrschende friedliche Stimmung muß sich auch dem Beschauer dieser heiteren Abendlandschaft unvermerkt mitteilen. Die letzten goldenen Sonnenstrahlen gleiten über die den Hügel hinanführende Landstraße, auf der die Schäflein so gemächlich vorwärtstrotten, tauchen die fernen Berge des Hintergrundes zärtlich in ein warmes Lichtmeer, lassen den Horizont eines stillen Wasserspiegels in Duft verschwimmen und streifen, in weitem Bogen emporschießend, soeben noch die Säume einiger leuchtender Wolkenköpfe, die dort hoch über der Erde am zarten Blau des Himmels dahintreiben. So erkennen wir in diesem Gemälde in der Tat eine erschöpfende dichterische Verherrlichung des heiteren Abendfriedens in Gottes freier Natur.







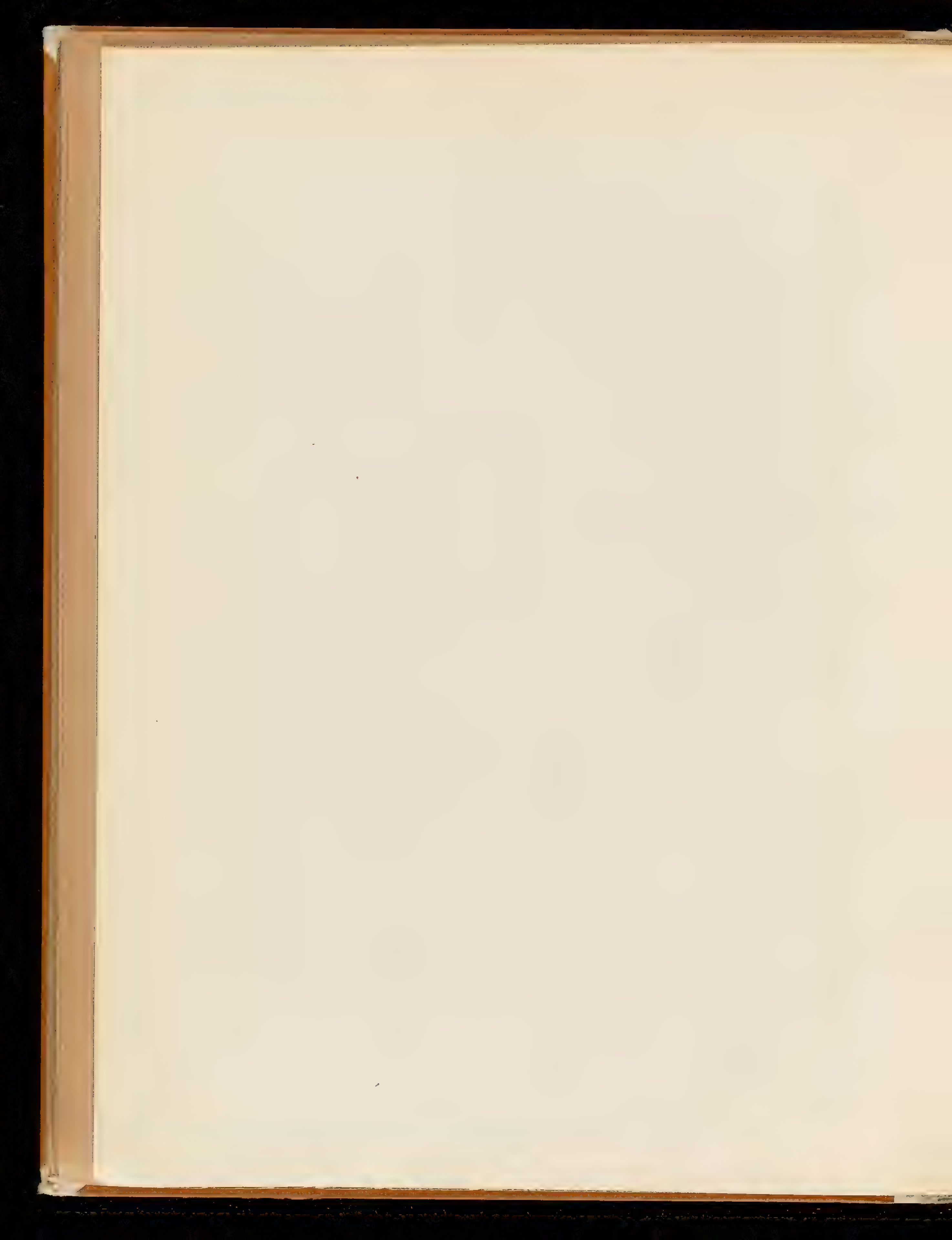
Aert van der Neer

(1603—1677)

Landschaft

Eichenholztafel, h. 0,38; br. 0,58 m

Dieser echt holländische Landschafter verdankt seine Berühmtheit hauptsächlich seinen Mondscheinbildern, die in den öffentlichen Museen wie in den Privatgalerien so häufig anzutreffen sind. Das Amsterdamer Ryksmuseum dagegen hat unter fünf Gemälden von der Hand des Aert van der Neer nur eine einzige Mondscheinlandschaft aufzuweisen, die noch dazu erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit für diese Galerie angekauft worden ist. Darum aber darf die Vertretung, die dieser Meister im Ryksmuseum gefunden hat, doch keineswegs für unvorteilhaft gelten. Ist doch namentlich die eine der beiden prächtigen Winterlandschaften bei Tagesbeleuchtung, die unsere Galerie als Werke des Aert van der Neer ihr eigen nennt, so unendlich fein in der zeichnerischen Durchführung und so zart in der Farbengebung, daß man hier den Mondscheinmaler auch einmal auf einem anderen Darstellungsgebiete vollauf würdigen lernt. Freilich wird sich bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für Naturszenerien bei Mondscheinbeleuchtung in Darstellungen derartiger Nachtstimmungen die wirkliche Eigenart seines künstlerischen Temperamentes am deutlichsten zu erkennen geben. Zum Unterschiede von dem strengen, in sich selbst gekehrten Ruysdael, von dem idyllisch-schlichten Jan van Goyen, von dem formklaren Hobbema ist van der Neer als der Lyriker unter den holländischen Landschaftern zu betrachten: Er sucht vor allen Dingen Stimmungswirkungen in seinen Bildern wiederzugeben. Hierzu aber bieten ihm die stillen Gezeite der Nacht die willkommenste Gelegenheit, und zwar, nicht sowohl durch die Gruseligkeit geheimnisvoller Finsternisse, als vielmehr durch die heitere Pracht strahlenden Mondenglanzes. Breite Flußläufe oder Sumpfteiche malt er, unter deren glattem Spiegel ungemessene Tiefen schlummern. Aus dunklem Gewölk lugt die lichte Mondscheibe hervor, silberne Streiflichter auf die ruhige Wasserfläche herniedersendend, daß sie in regelmäßigen Zügen zu atmen scheint im ringsum herrschenden Schlummer der Natur. Ein Dörflein schläft am Ufer, Häuserformen treten schattenhaft aus dem nächtigen Dunkel hervor, und eine Mühle oder ein Kirchturm heben sich in besonders charakteristischer Silhouette vom Nachthimmel ab. Im Vordergrunde zieht sich auf den meisten dieser Bilder ein breiter Streifen rietbewachsenen Moorbodens die Wasserkante entlang, und um durch die Darstellung solcher nächtlichen Einsamkeiten keine allzu düstere Stimmung im Beschauer aufkommen zu lassen, bringt der Maler auf derartigen Vordergründen gern einige harmlose Staffagefigürchen an, einen Jägersmann auf dem Pürschgange oder einige Fischer in ihrem Kahne. Bei aller Sorgfalt ihrer malerischen Zusammenstellung sind jedoch diese Nachtstücke Aert van der Neers nicht immer völlig einwandfrei hinsichtlich des perspektivischen Gesamtaufbaues, da die verschiedenen szenischen Gründe sich bisweilen nicht so recht natürlich aneinander schließen. — Für das hier reproduzierte Landschaftsbild hat der Meister eine Abendstimmung als Grundmotiv gewählt. Trotz der weit reicheren Farbenakkorde, die in diesem Bilde anklingen, ist der Stimmungslyriker jener gemalten Mondscheinpoesien auch hier sofort wiederzuerkennen. Ist es doch, als habe Van der Neer uns darin vor Augen führen wollen, wie üppig und zart alle Farben des lichten Tages noch einmal aufleuchten, ehe das Dunkel der Nacht alle Dinge der Natur in den Schleier seiner gleichförmigen Schattentöne einhüllt. Auch die technisch-künstlerischen Fähigkeiten des Meisters kommen in diesem Gemälde äußerst vorteilhaft zur Geltung. Denn neben der empfindungsvollen Tiefe ihres Stimmungsgehaltes eignet dieser friedlichen Abendlandschaft eine Kunst der maltechnischen Ausführung, die bei aller Freiheit und Breite der Pinselführung jedem kleinsten Detail der Darstellung in so gewissenhafter Vollendung gerecht wird, daß dieses Gemälde als eine der trefflichsten Leistungen der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts bezeichnet werden kann.







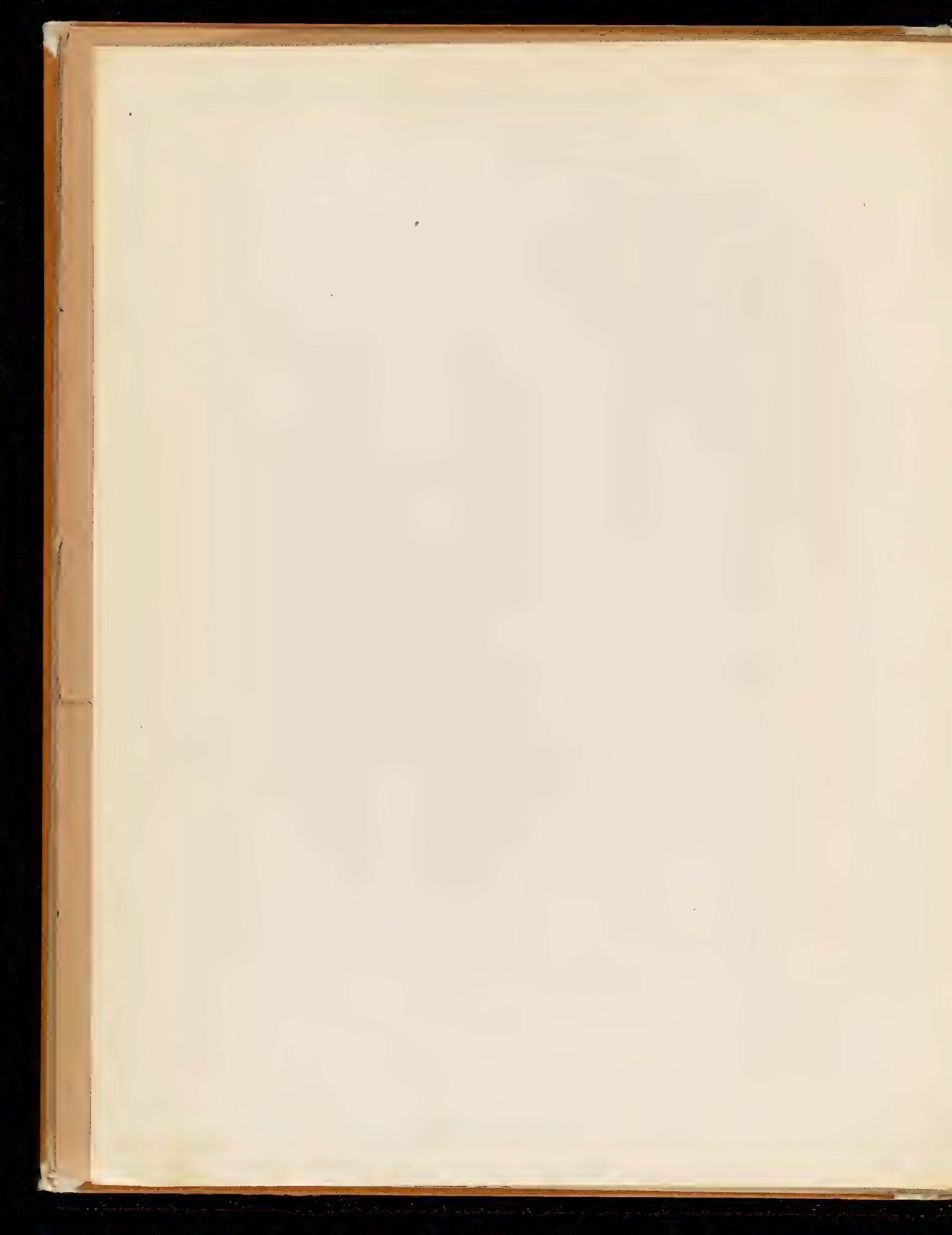
Arent Arentsz (gen. Cabel)

(1585—1635)

Landleute

Eichenholz, h. 0,27; br. 0,57 m

Arent Arentsz, mit dem Beinamen Cabel, ist ebenso wie der ihm so nahe verwandte Hendrik Avercamp ein Meister aus der Entstehungsperiode der holländischen Landschaftsmalerei. In den öffentlichen Galerien sind seine Werke noch seltener anzutreffen, als diejenigen des „Stummen vom Campen". Für beide Künstler bedeutete die äußere Handlung, die in einer Landschaft vor sich ging, noch das eigentlich leitende Motiv zu ihren Darstellungen aus der freien Natur. Die „Staffage" bildet daher nicht nur einen unentbehrlichen, sondern sogar den wichtigsten Bestandteil ihrer Landschaftsgemälde. Indessen ist bei Cabel die szenische Komposition weit einfacher, als bei Avercamp. Der erstere nämlich verteilt seine außerdem weit weniger zahlreichen Staffagefiguren mehr gruppenweise, während bei Avercamp eine große Menge von Einzelfigürchen über die gesamte Landschaftsszenerie verstreut erscheint. Aber die größere Einheitlichkeit der Komposition ist es nicht allein, die uns bei einem Vergleiche der Cabelschen Gemälde mit denjenigen seines primitiveren Zeitgenossen vorteilhaft ins Auge fällt; vielmehr kommt bei Cabel auch die Landschaft um ihrer selbst willen weit reizvoller zur Geltung, und sogar atmosphärische Stimmungswirkungen sucht dieser Meister bereits mit bestem Erfolge zu erzielen durch Abtönung seiner Farbenskala auf ein zartes Silbergrau. — Die drei Gemälde, die das Amsterdamer Rijksmuseum als Werke von der Hand des Arent Arentsz besitzt, zeigen sämtlich Ansichten des flachen holländischen Marschlandes. Obwohl sie nur in ziemlich kleinen Maßverhältnissen gehalten sind, lassen sie doch deutlich genug erkennen, wie gründlich dieser frühe Landschafter die Aufgaben seiner Kunst erfaßt hatte. Der Eindruck der Raumvertiefung ist mit sicheren Mitteln erreicht; Land und Wasser dehnen sich in natürlicher Fernsicht weit in das Bild hinein bis an den ununterbrochen-geradlinig verlaufenden Horizont. Auch die Luft- und Lichtstimmungen dieser kleinen Landschaften sind ganz trefflich beobachtet und wiedergegeben. Die malerische Technik ist eine äußerst gewissenhafte, wobei die Farben nur ganz dünn aufgetragen sind. Die sorgfältig gezeichneten Staffagefigürchen sind meist wohl etwas zu bräunlich in der farbigen Tönung und harmonieren daher bisweilen nicht besonders glücklich mit ihrer Umgebung; sie geben sich noch zu leicht als obligate Raumfüllsel in den Landschaften Cabels zu erkennen. Auf dem hier reproduzierten Bildchen mit seiner ziemlich komplizierten Staffage treten diese letzteren Übelstände auch etwas zutage. Jedoch hat Cabel die Komposition dieser kleinen Landschaft, am treffendsten im Hintergrunde, mit einem äußerst feinen, schlichten Linienspiel scharf charakterisiert. Der friedlich-heitere Charakter der holländischen Landschaftsnatur ist in diesem bescheidenen Cabelschen Bildchen bereits äußerst treffend zum Ausdruck gebracht.







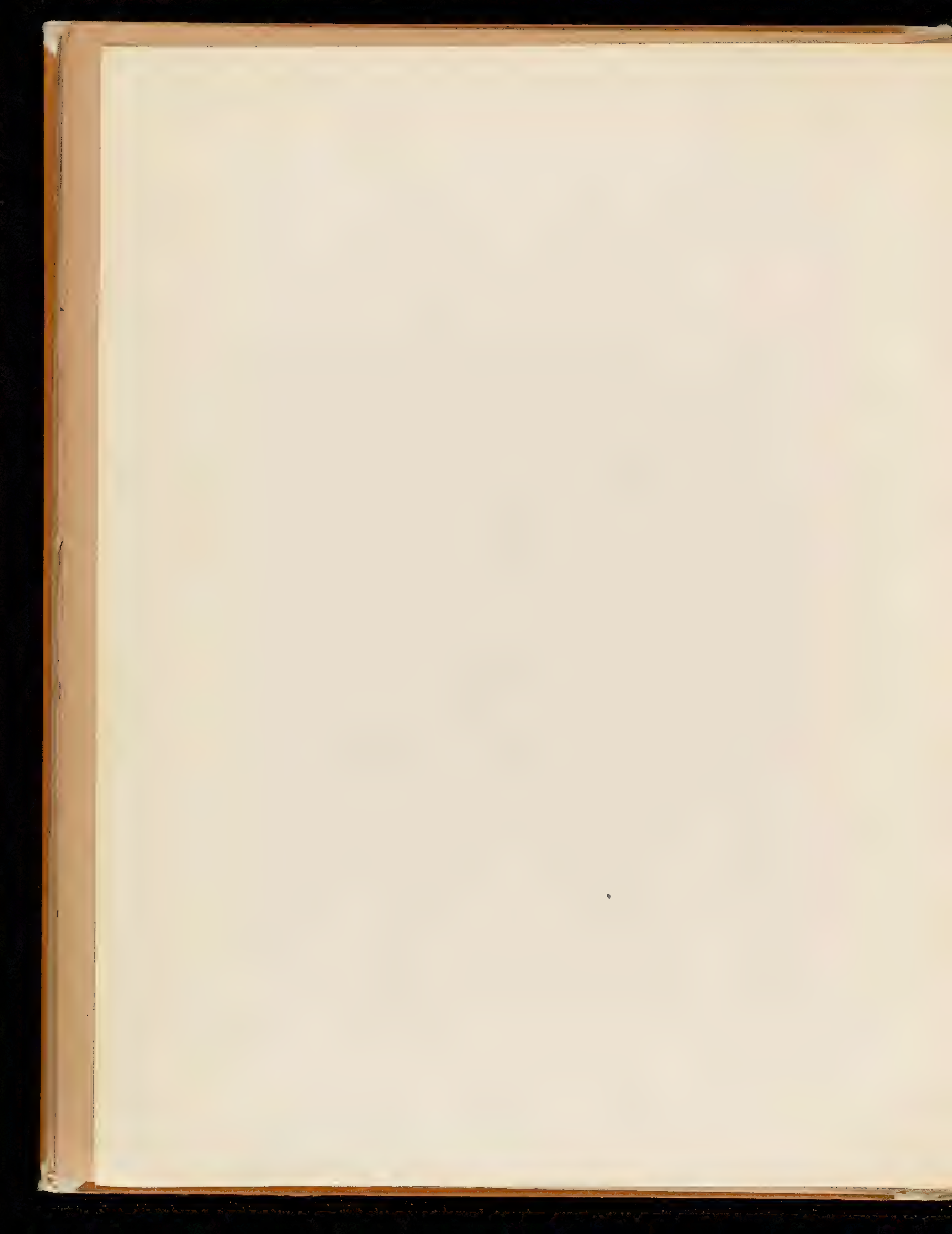
Jacob van Ruisdael

(1628—1682)

Die Mühle von Wyk bei Duurstede

Leinwand, h. 0,83; br. 1,01 m

Schon Fromentin hat seinerzeit auf die unabhängige Stellung hingewiesen, die Jacob van Ruisdael unter seinen holländischen Zeit- und Kunstgenossen eingenommen hat. Nichtsdestoweniger macht sich in den Gemälden Ruisdaels des öfteren eine starke Ähnlichkeit mit den Landschaften Meindert Hobbemas, und in anderen wiederum mit denjenigen Allaerts van Everdingen auffällig bemerkbar. Im letzteren Falle beruht diese Ähnlichkeit mehr nur auf einer beiden Künstlern gemeinsamen Vorliebe für gewisse Darstellungsmotive aus der nordischen Gebirgseinsamkeit; im ersteren dagegen ist die Verwandtschaft mehr technisch-künstlerischer Natur, und zwar entspringt sie dem von Hobbema wie von Ruisdael mit gleichem Eifer verfolgten Streben nach plastischer Formenwirkung. Immerhin ist die Kunst Ruisdaels in ihrem geistigen Gehalte auch von derjenigen Hobbemas noch so sehr verschieden. daß unser Meister inmitten der sämtlichen holländischen Landschaftsmaler seiner Zeit in der Tat als eine völlig einzigartige Sondererscheinung dasteht. Seiner Landschaftsauffassung eignet nur wenig von der naiven Schlichtheit Meindert Hobbemas; seine Art, die Natur zu betrachten, ist mehr diejenige eines in sich selbst versunkenen Träumers, eines etwas düsteren und bisweilen geradezu schwermütigen Temperamentes, das jeden äußeren Natureindruck mit scharfem Blick für das wahrhaft Eigenartige umsetzt in einen innerlich empfundenen Stimmungswert. Gleichzeitig aber kann man Ruisdael als den am meisten skulptural und hinsichtlich seiner Kompositionsweise auch als den am meisten architektonisch empfindenden Landschafter Alt-Hollands bezeichnen: in seinen Landschaftsbildern steht alles auf sicheren Grundfesten, ist jedes Ding seinem formalen Aufbaue nach wohl verantwortlich durchdacht. Häufig malte Jacob van Ruisdael weite Flachlandschaften, die von den Haarlemer Meeresdünen aus in der Vogelperspektive gesehen sind, während hoch oben am Himmel lange Wolkenzüge dem niederen Horizonte zutreiben. Nicht weniger häufig fühlt er sich bei der Eigenart seiner poetischen Neigungen und bei der Lebhaftigkeit seines Vorstellungsvermögens zur deutschen Waldlandschaft hingezogen mit ihren knorrigen Baumriesen, ihren im Sturmwinde schwankenden Ästen, ihren dichten Laubmassen und ihren entwurzelt am Boden liegenden uralten Stämmen. Was er hinwiederum nur im skandinavischen Norden finden konnte, das waren jene wilden Bergströme, die sich zwischen massigen Felsblöcken schäumend bergein stürzen. In besonders vollkommener Weise äußert sich jedoch der monumentale Charakter der Ruisdaelschen Landschaftsauffassung, die Größe seiner Naturanschauung in der hier reproduzierten Ansicht von Wijk bei Duurstede. Diese Landschaftsszene mit der hochragenden, die ganze Umgegend majestätisch beherrschenden Mühle am Ufer des Rheines, gegen dessen Buchten die Wasserwellen in ruhigem Spiele heranziehen, ist eine wahrhaft ergreifende Kunstschöpfung, eine ungemein stilvolle Verherrlichung der holländischen Landschaftsnatur.







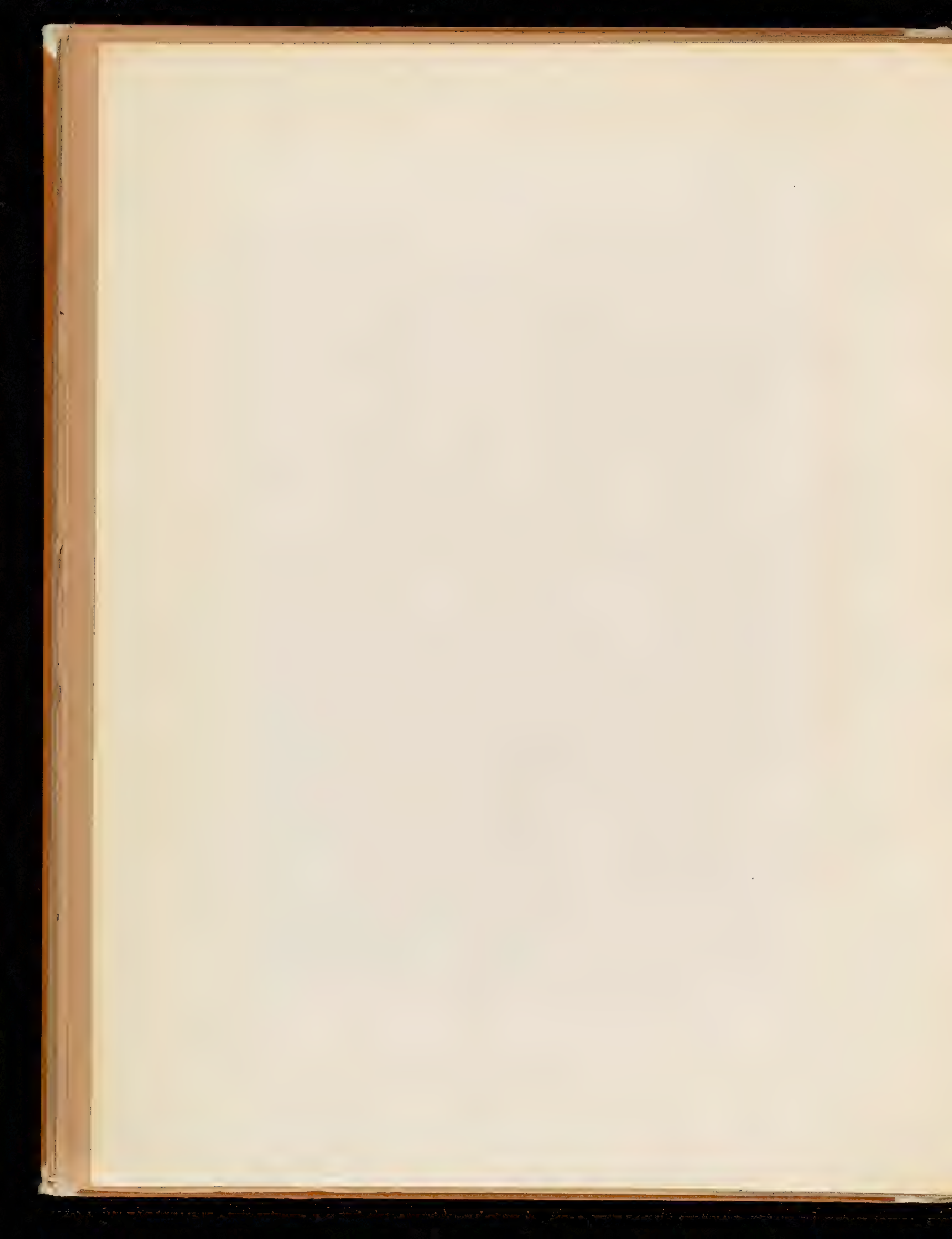
Roelandt Savery

(1576—1639)

Die Fabel vom Hirsch unter den Kühen

Eichenholz, h. 0,46; br. 0,69 m

Roelandt Savery war ein ziemlich bedeutender Landschaftsmaler, dessen Werke sich jedoch mit denjenigen der holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts schwerlich in ein und dieselbe Reihe stellen lassen. Wohl war zu der Zeit, als seine künstlerische Schaffenstätigkeit bereits voll im Gange war, die holländische Landschaftskunst überhaupt noch nicht in ihre eigentliche Blüteperiode eingetreten; aber selbst wenn man seine Kunst mit derjenigen seiner direkt-zeitgenössischen Umgebung vergleicht, stellt sie sich in ihrem geistigen Gehalte wie in ihrem äußeren Formencharakter als eine von jener wesentlich abweichende Erscheinung dar. Schon von Hause aus war Savery kein eigentlicher Holländer, sondern ein aus Kortryk gebürtiger Vlame, daher denn auch die wirkliche Grundlage seiner künstlerischen Entwickelung in der vlämischen Landschafterschule des 16. Jahrhunderts — etwa in der Kunstrichtung des Hans Bol — zu suchen ist. Diese heimatlich-vlämischen Einflüsse aber wirkten auch dann noch in ihm fort, als er seine künstlerischen Gaben an einer nördlicher gelegenen Kunststätte weiter ausreifen ließ; denn in der Tat war er von 1619 ab hauptsächlich in Utrecht ansässig und tätig. Außer Saverys nichtholländischer Herkunft haben jedoch auch noch andere Umstände dazu beigetragen, eine eigenartige künstlerische Sonderrichtung im Entwickelungsgange dieses niederländischen Landschafts- und Tiermalers zur Geltung gelangen zu lassen. Viele Jahre hat er nämlich im Dienst des Erzherzogs von Österreich gestanden und mit diesem mehrfach längere Zeit in Gebirgsgegenden zugebracht; dort aber hatte er eine Menge Studien und Skizzen gesammelt, die er dann späterhin als Material für seine Malwerke verwertete. Vor allem aber mögen wohl die in jener Gebirgsumgebung empfangenen inneren Eindrücke in ihm gewisse phantastische Neigungen geweckt haben, die dann auch in seiner späteren Landschaftsauffassung noch nachwirken mußten. Nur so erklärt sich seine von der holländischen Landschaftskunst so weit abweichende Art der Farbenbeobachtung, seine mehr auf dekorative Wirkungen ausgehende malerische Ausdrucksweise einerseits und andererseits auch der visionäre Charakter seiner landschaftlichen Bildkonzeptionen. Im allgemeinen stellen sich die Landschaftsgemälde Roelandt Saverys nur als Varianten eines einzigen Stimmungsvorwurfes dar. Bisweilen malt er wohl auch Tiere der verschiedensten Arten; aber sie dienen ihm dann nicht zur bloßen Landschaftsstaffage, wie dies bei so vielen anderen holländischen Landschaftsmalern der Fall ist, sondern vielmehr zur Verbildlichung einer der Mythologie oder der Fabeldichtung entlehnten Idee. Mehr als einmal hat Savery Darstellungen komponiert, auf denen allerlei zahme und wilde Tiere zu sehen sind — und in deren Mitte ein eifrig musizierendes Männlein, das den mythischen Sänger und Lautenspieler Orpheus darstellen soll. Auf dem hier reproduzierten Gemälde dagegen behandelt der Künstler die alte Fabel von dem gehetzten Hirsch, der in einer Kuhherde Schutz und Deckung sucht. Jedoch tritt das Fabelmotiv hier keineswegs aufdringlich in den Vordergrund der Darstellung; vielmehr präsentiert sich dieses Bild — sieht man ab von der rätselhaften Anwesenheit des Hirsches — als ein ebenso kunstvoll gemaltes, wie originell aufgefaßtes Viehstück, als eine ländliche Szene, die mit einer über die alltägliche Wirklichkeitsbeobachtung weit hinausgehenden Kraft des Vorstellungsvermögens konzipiert erscheint.







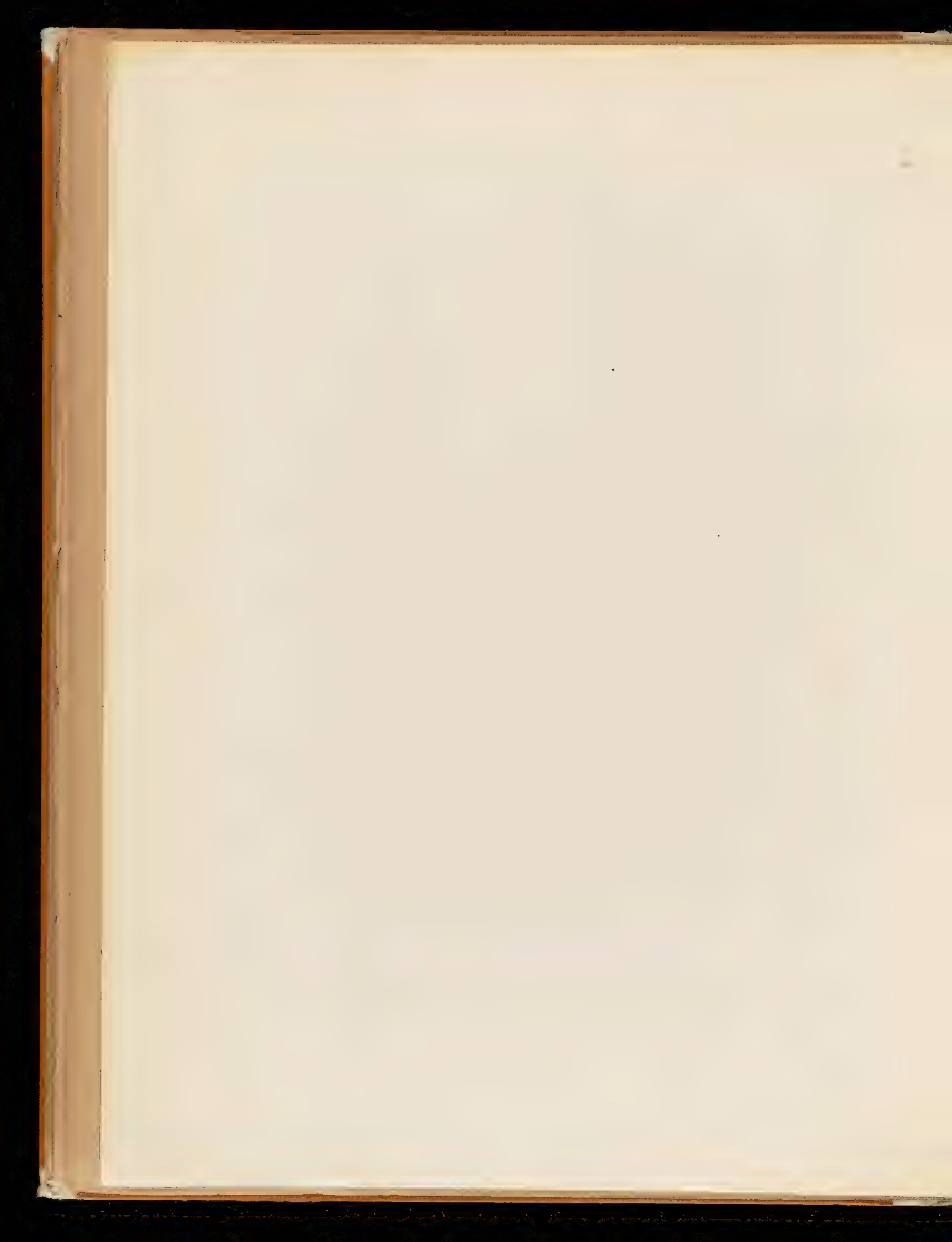
Jan Wijnants

(1625—1682)

Das Bauernhaus

Holz, h. 0,29; br. 0,35 m

Unter den vielen holländischen Landschaftsmalern ist Jan Wijnants ein wohl bekannter und zugleich nicht ruhmloser Name. Seine Werke kommen häufig in Museen und Privatsammlungen vor und meistens zeigt er sich als einen tüchtigen Maler. Aber damit steht er doch noch nicht auf gleicher Stufe mit den Künstlern, die als die Meister der Landschaft im 17. Jahrhundert gelten. Seine Gemälde haben eine allzu eintönige gemeinsame Ähnlichkeit. Er ist daher leicht zu kennen. Er scheint sich beim Aufsuchen der Motive zu seinen Gemälden mit einem begrenzten Gebiete zu begnügen. Sind es aber auch immer Einblicke in ein hügeliges Land oder in eine Dünengegend — und wiederholt behandelt er denselben Vorwurf zur selben Tageszeit —, so wußte er doch manchmal neue Variationen in der Komposition zu finden. In der Erinnerung hinterlassen seine Werke den Eindruck von zahllosen Varianten desselben Themas, das nicht aus der Phantasie hervorgegangen ist, sondern aus der kühlen Überlegung. Nach Willkür werden bei ihm stereotype Bäume, manchmal auch entborkte, blattlose Stämme bald auf diesen bald auf jenen Platz gestellt oder es wird der Fußweg, immer mit denselben eigenartigen Wagenspur-Rillen, bald hierin bald dorthin in Schlangenlinien geführt. Aber aus der Behandlung dieser Einzelheiten von Bäumen, Häusern, Hecken, Strauchwerk usw. ergibt sich deutlich, daß er in seinen Skizzenbüchern reichliches und brauchbares Material für seine Gemälde hat. Wenn wir einige Werke, die in jeder Hinsicht unbedeutend genannt werden können, wegen ihrer rauhen Farbe und matten Malweise, außer acht lassen, so muß Jan Wynants als ein wackerer Maler gelten, dessen Kunst eine solide Grundlage in seinen ernsten und langen Studien hat. Seine Zeichnung ist scharf, seine Malweise sicher, während die Komposition zusammengestellt ist. Aufgewachsen und ausgebildet in Haarlem, hatte er auch gute Vorbilder in seiner nächsten Umgebung. — Aber das Bildchen im Rijksmuseum zu Amsterdam ist eine sehr merkwürdige Erscheinung unter den achtungswerten aber zahmen Erzeugnissen dieses Malers; selbst unter denen seiner großen Zeitgenossen kann es seinen eigenen Wert behaupten. Es ist üppig gemalt, stark und reich in Farben, ausdrucksvoll durch das sorgfältige Detail. Neben diesen positiven Qualitäten besitzt es noch einen großen Reiz in der Intimität, mit der der Maler dieses Bauernhäuschen als einen ruhigen Winkel in dieser weiten Landschaft zu geben verstand. Das Ganze ist selbst originell gesehen für die Zeit mit den starken Kontrasten von Tinten, die hervorgebracht werden durch das Sonnenlicht, das in breiten Streifen den Hausgiebel in prächtige Farbenglut setzt. Die Blitzlichter von dem sonnigen Giebel lassen auf den Partien, die des Lichtes entbehren, glashelle Schattentinten entstehen, in denen alle Einzelheiten zu unterscheiden sind, die aber doch in meisterhafter Weise schattig gehalten sind. Sinnig, friedlich und geheimnisvoll ist die Stimmung in dem tiefen Grund, wo der Fußpfad unter dichtbewachsenen Bäumen dem Auge entschwindet. Es ist ein köstliches Bildchen, diese Darstellung des abgelegenen Bauernhauses, und gegen das dunkle Grün der dichten Bäume, die es ruhig beschatten, läßt das Spiel des Sonnenlichts längs der verwitterten Mauer, wie in mildem Lächeln, um so kräftiger den Glanz der Schlaglichter wirken. Die Qualitäten, die wir sonst in den Arbeiten dieses Malers wahrnehmen, sind hier wiederzufinden, aber neben der Erkenntnis seiner Verdienste zwingt uns Wijnants für ein einziges Mal wärmere Bewunderung ab, wenn man die betriebsame Hand in ihrer Bewegung beseelt sieht von bewegtem Empfinden.







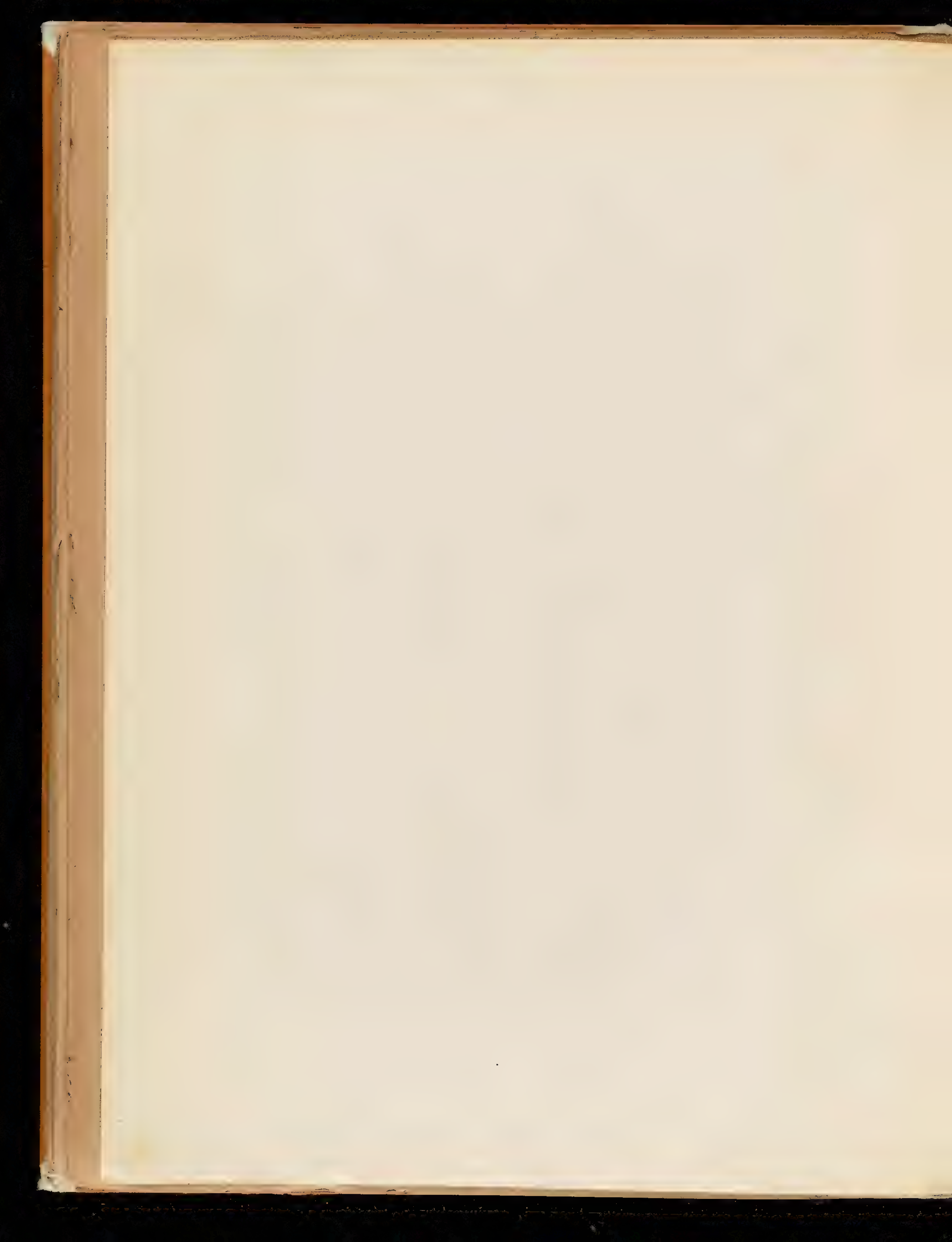
Aert van Antum

(vor 1600 bis mindestens 1618)

Die Seeschlacht

Eichenholz, h. 41; br. 82,5 cm

Aert van Antum gehört zu denjenigen Meistern der holländischen Schule, über deren Lebensschicksale wir bisher völlig im Dunkeln geblieben sind. Nur aus den Jahresdatierungen seiner ziemlich seltenen Malwerke kann man feststellen, daß er in dem Zeitraume von 1604 bis 1618 künstlerisch tätig gewesen ist. Ein früher, noch im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts geborener Meister also muß er gewesen sein, was übrigens schon aus dem Stilcharakter seiner Werke deutlich zu erkennen ist; er schließt sich darin anderen Marinemalern an, wie Vroom, de Verwer, van Wieringen, dem Vlamen van Ertvelde, die gleichfalls zu Beginn des 17. Jahrhunderts tätig waren. Das Eigenartige in den Seestücken dieser Maler ist die stereotype blaugrüne Farbe des Seewassers. In voller Naivität huldigten sie noch der damals allgemein herrschenden Ansicht, daß der Farbencharakter der Meereswellen durch Blau und Grün gekennzeichnet werden müsse, und die Verwendung dieser noch dazu stark betonten Farbentöne bildete für sie bei der Ausführung von Marinebildern gewissermaßen eine dogmatische Vorschrift, von der man beileibe nicht abweichen durfte. Hierbei muß jedoch in Betracht gezogen werden, daß man das Meer damals gar nicht um seiner selbst willen beobachten und darstellen wollte — d. h. als den Schauplatz eines tausendfältigen Wechsels von Farbenwerten, Tonschattierungen und Lichtspielen —, sondern nur als die szenische Basis für Seeschlachten und für Hafenbilder mit der Ankunft und Ausfahrt mächtiger Handelsschiffe; mit einem Worte, man wollte weniger die See als das Seefahrerwesen künstlerisch verherrlichen. Es wäre daher ziemlich kurzsichtig, wollte man diesen alten Marinemalern nach Maßgabe unserer heutigen Anschauungen über die malerische Interpretierung der Natur einen Vorwurf machen aus ihrem allerdings einigermaßen unselbständigen Festhalten an einer rezeptmäßig vorbereiteten Farbenpalette, zumal da die Kunst dieser Meister nach einer anderen Richtung hin ein merkwürdig gesteigertes Ausdrucksvermögen offenbart. Denn verstanden sie die Farben der See mehr nur dem Namen nach zu markieren, so legten sie dafür desto mehr Gewicht darauf, die spülenden und wogenden Bewegungen der See und die Haltung der so mannigfaltig gestalteten Schiffsformen auf den Wogen des Meeres naturgetreu wiederzugeben. Auf das fortwährend wechselnde Verhalten der Schiffe auf der flutenden Wasserfläche, sowie auf den eigenartigen Bau und die besondere Ausrüstung der verschiedenen Schiffsgattungen war das Hauptaugenmerk all jener früheren holländischen Marinemaler gerichtet. Die eigentlichen Qualitäten ihrer Seestücke sind in der Regel vor allem in der Komposition zu suchen. Die Mehrzahl derselben trägt einen ausgesprochen dramatischen Charakter zur Schau. — Auch das hier reproduzierte Seestück von Aert van Antum ist von einem den soeben fixierten Leitsätzen entsprechenden historischen Standpunkte aus zu betrachten. Dargestellt ist die Seeschlacht der englischen und holländischen Kriegsschiffe gegen die spanische Armada auf der Reede von Dover im Jahre 1588. Trotz seiner konventionellen Farbe darf das Bild als ein höchst persönlich empfundenes Kunstwerk gelten. Die mächtigen Kriegsschiffe erscheinen als wären sie aus den dunklen Tiefen der Meereswogen emporgestiegen. Mit ihren windgeschwellten, gewaltigen Sturmfittichen gleichenden Segeln tauchen sie gefahrdrohend vor uns auf als wahre Symbole aller Schrecken des Seekrieges. Das Bild ist in festen, beinahe scharfen Pinselstrichen heruntergemalt. Die Färbung wirkt emailartig und bietet kräftige Kontrasteffekte, namentlich in der Gegenüberstellung der orangefarbenen Ruderriemen der Galeeren gegen die tiefblaue See, sowie auch in derjenigen der blendend weißen Segel gegen den leuchtenden Himmel. Trotz seines geringen Umfanges präsentiert sich das Gemälde als eine groß gedachte, kraft- und ausdrucksvoll durchgeführte Seeschlachtdarstellung.







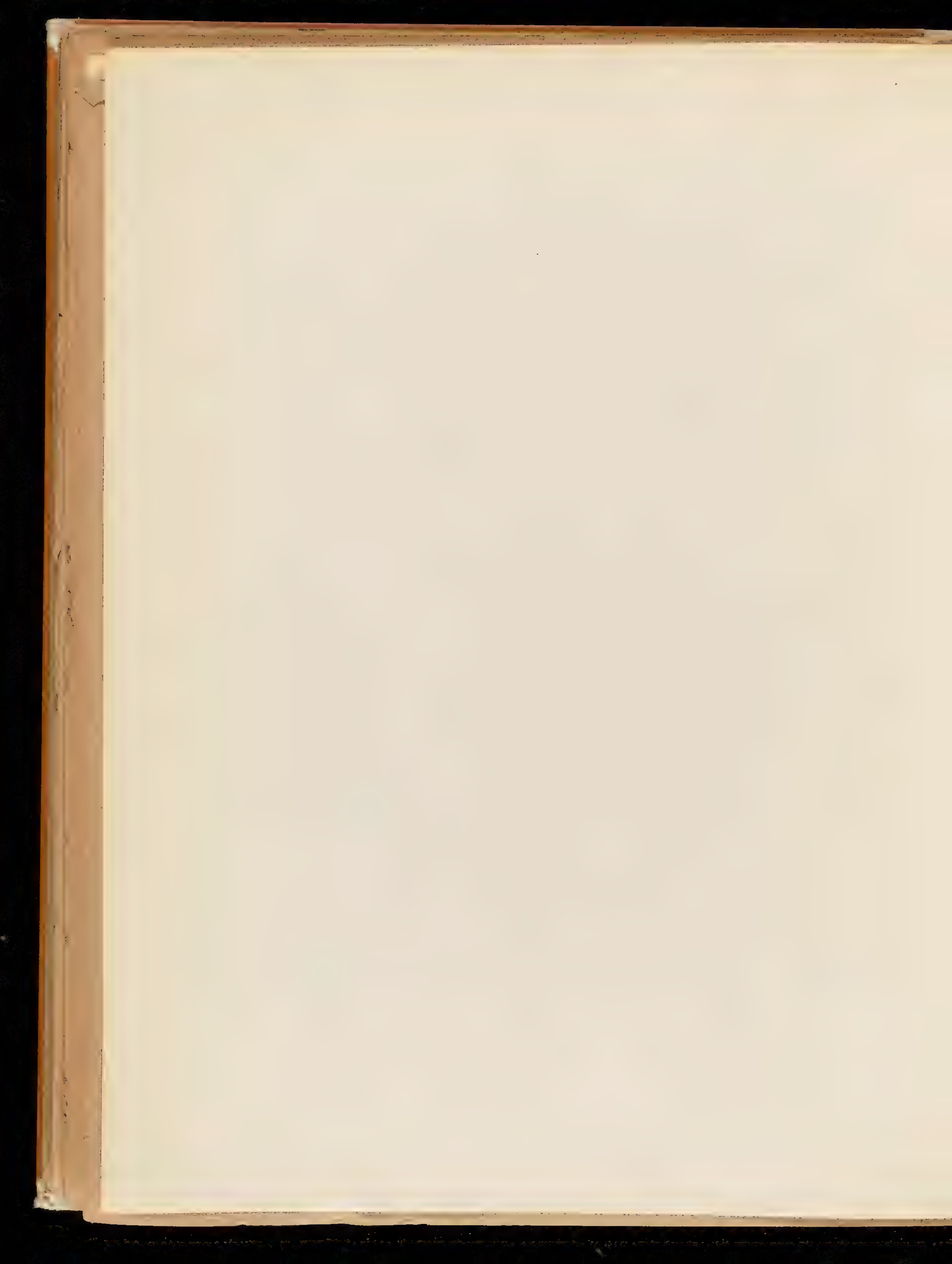
Paulus Potter

(1625—1654)

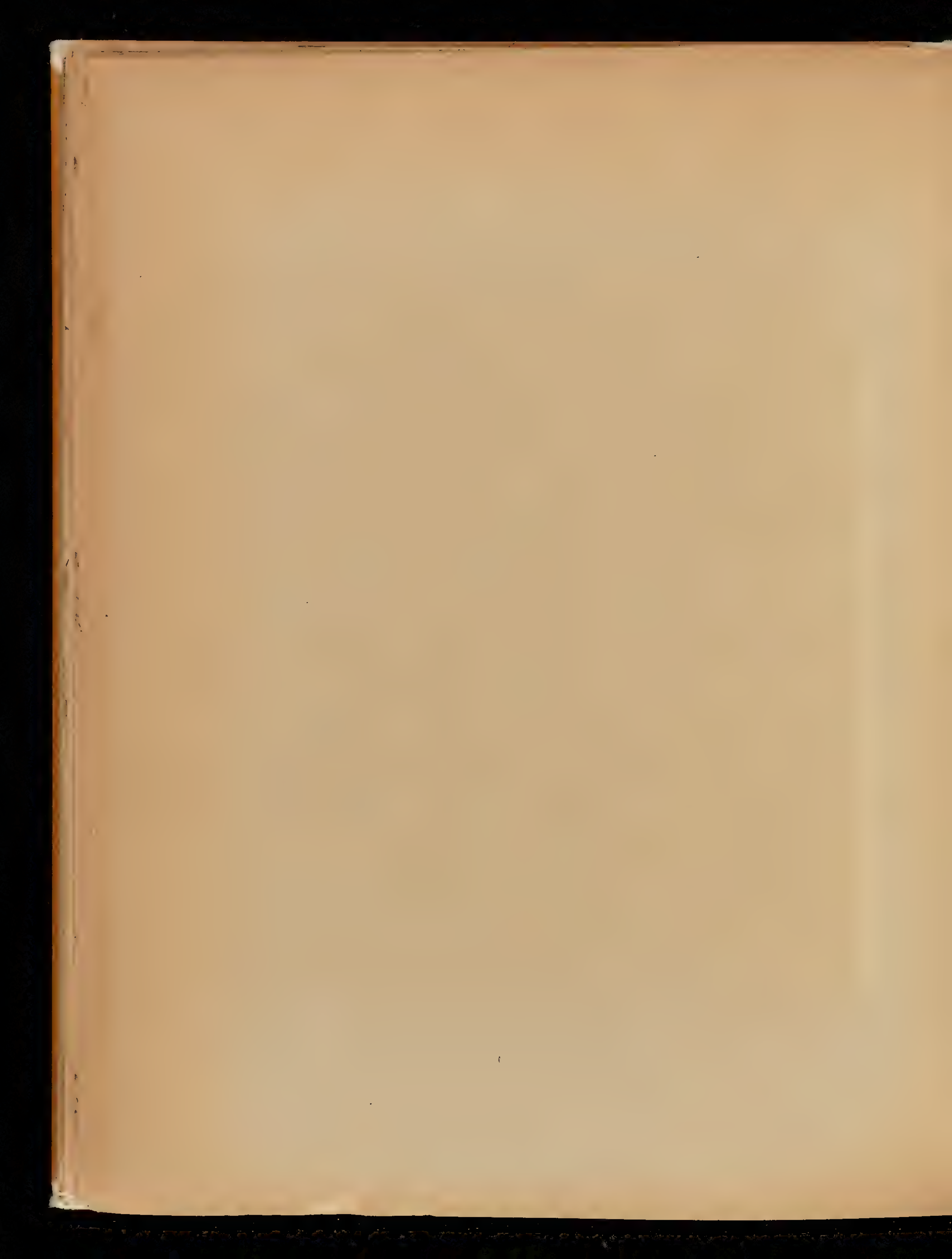
Landschaft mit Weidevieh

Eschenholz, h. 58; br. 66,5 cm

Paulus Potter verdankt seine Berühmtheit beim großen Publikum fast ausschließlich jenem umfangreichen Gemälde in der Galerie des Mauritshuis im Haag, auf dem „zwei Rinder in Lebensgröße abgebildet sind". Dieses Pottersche Stierbild ist fast ebenso allgemein bekannt geworden, wie Rembrandts „Nachtwache" und Barthel van der Helsts „Schützenmahlzeit". Aber so großen Respekt auch die meisterliche Malkunst Potters im Beschauer dieses Bildes erwecken mag — der wirkliche Wert dieses Künstlers läßt sich gerade nach diesem Gemälde doch nicht voll ermessen. Potter nimmt unter den holländischen Tierlandschaftern des 17. Jahrhunderts eine völlig gesonderte Stellung ein. Vergleicht man seine Werke mit denjenigen seiner Zeitgenossen, so wird man seine Kunst als eine sozusagen puritanische bezeichnen müssen: Strenge und Vornehmheit sind die charakteristischen Merkmale seines malerischen Schaffens. Zur Wiedergabe besonders effektvoller Naturstimmungen fühlt er sich nur wenig hingezogen; dagegen bekundet er in seinem künstlerischen Streben einen Sinn für Verfeinerung, wie er in seiner zeitgenössischen Umgebung sonst nur selten zu finden ist. Seine meist in einer etwas gleichförmigen, scheinbar sogar kalten Tönung gehaltenen Gemälde lassen nur den andächtigen, mit gereiftem Kunstsinne begabten Betrachter zum wirklichen Genusse ihrer verborgenen Schönheiten gelangen. Solche Schönheiten entdecken wir namentlich in der unverdorbenen Gesundheit der koloristischen Behandlungsweise Paulus Potters und in der tadellosen Vollendung seiner Figurenzeichnung. Dabei ist die Ausführung seiner mit ruhiger Meisterhand durchgearbeiteten Gemälde äußerst sorgfältig und feinfühlig. Besonders aber in seinen Tierdarstellungen erweist sich dieser Künstler unter seinen Zeit- und Landesgenossen als ein Zeichner von wunderbar verfeinerter Naturauffassung. Keiner hat die der Wirklichkeit abgelauschten Körperbildungen von Pferden und Kühen in so hohem Grade künstlerisch zu adeln verstanden wie er. Ein Blick auf das hier reproduzierte Amsterdamer Gemälde Paulus Potters wird den Leser dieser Zeilen in den Stand setzen, den soeben angeführten charakteristischen Eigenschaften dieses hochbegabten Künstlers durch persönliche Anschauung nachzuspüren. Sie sind, wie gesagt, nicht — wie bei so vielen anderen Holländern — in einer eigentlich malerischen Stimmungswirkung des Bildes zu suchen. Wie Vermeer und Ter Borch unter den Gesellschaftsmalern, so kann Paulus Potter unter den Tiermalern als ein Aristokrat seiner Kunstgattung bezeichnet werden. Es ist höchst beklagenswert, daß ein so tüchtiger Künstler bereits im Alter von 29 Jahren aus dem Leben scheiden mußte.







Hendrik Dubbels

(1620—1676)

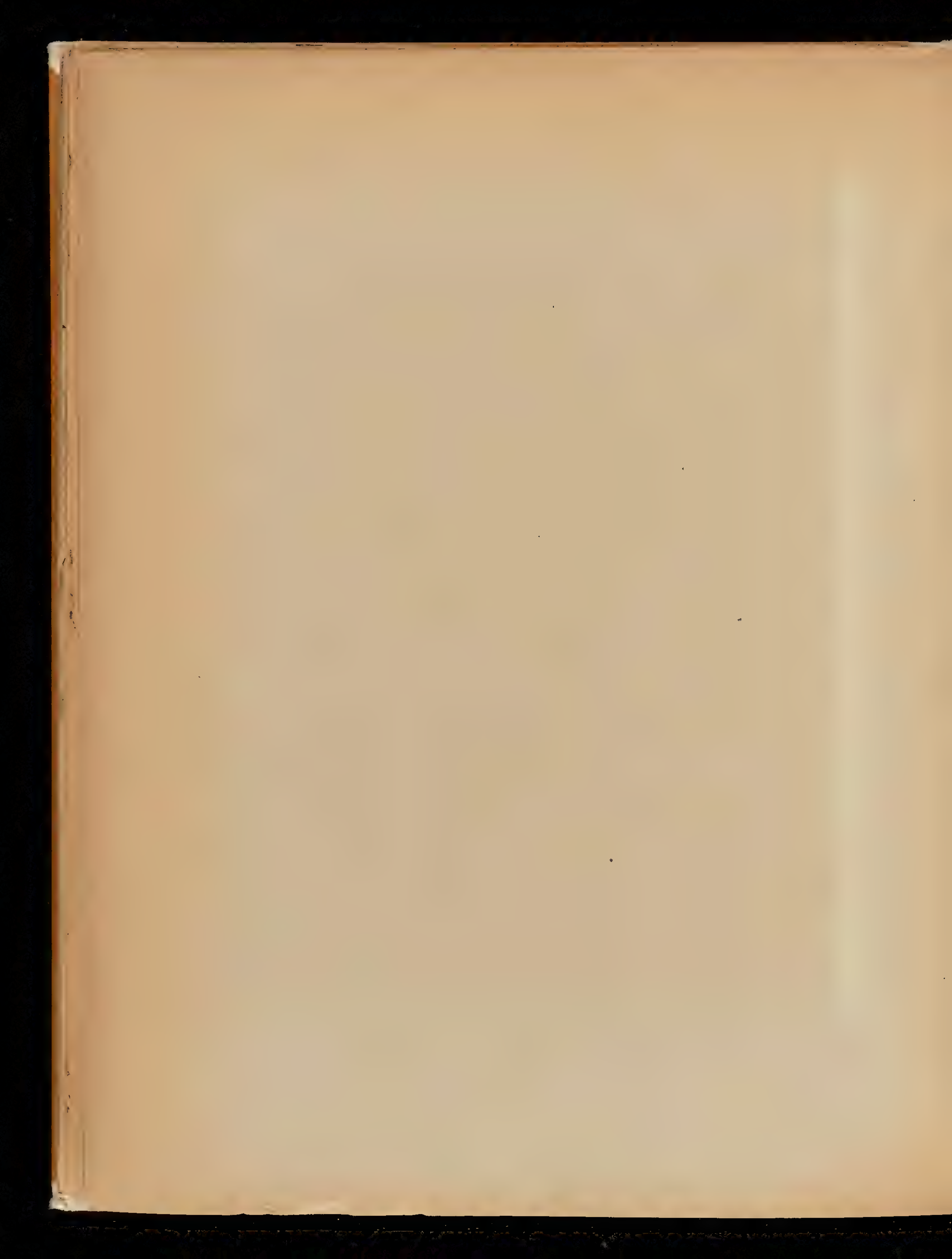
Stille See

Leinwand, h. 48,5; br. 62,5 cm

Zur Kennzeichnung der verschiedenen Stoffgattungen der holländischen Malerei bedient man sich von alters her einer unveränderlich feststehenden Reihe von Künstlernamen, die den hervorragendsten Vertretern der einzelnen Darstellungskategorien angehören sollen. Die Ausnahmestellung aller dieser Gattungsvertreter hat schon seit langer Zeit allgemeine Gültigkeit erlangt, und ihr Ruf hat sich von Geschlecht zu Geschlecht bis auf den heutigen Tag fortgeerbt. Der Überreichtum der künstlerischen Produktion hat sicherlich das Seinige dazu beigetragen, daß dieser verhältnismäßig kleinen Auswahl von Künstlern eine dermaßen erhöhte Berühmtheit zuteil werden konnte. Jedenfalls sehen wir aus der so unendlich reichen Hinterlassenschaft der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts von Zeit zu Zeit irgend ein höchst bedeutendes Kunstwerk emportauchen, dessen Schöpfer dem Namen nach bisher kaum, oder gar überhaupt noch nicht bekannt war. Unter den Marinemalern wird gemeiniglich an erster Stelle Willem van de Velde genannt, und nach ihm etwa noch Vroom, Beerstraeten, de Vlieger. Dem Namen Hendrik Dubbels dagegen begegnen wir so selten, daß es scheinen könnte, als ob er unter den Malern von Seestücken nur eine untergeordnete Rolle gespielt hätte; und doch ist dies in der Tat keineswegs der Fall, — ja ich zögere nicht, ihm im engeren Kreise seiner Kunstgenossen einen Ehrenplatz anzuweisen und ihn in mancher Hinsicht sogar dem soviel populäreren van de Velde voranzustellen. Das Amsterdamer Rijksmuseum ist im glücklichen Besitze dreier besonders vorzüglicher Malwerke dieses Meisters. Das umfangreichste, eine Strandansicht, auf der die Wogen wühlend und schäumend gegen das Ufer branden, zeigt Dubbels als einen Beobachter, der höchst ernsthafte Studien vor der Natur gemacht hat, als einen Maler, der es wie kein zweiter versteht, die launischen Formen des ewig wechselnden Wogenelementes mit größter Naturtreue auf die Leinwand zu bannen. Die beiden anderen Meeres- oder Strommündungs-Ansichten lassen uns in Dubbels sogar einen seiner Zeit merkwürdig weit vorausstrebenden Künstler erkennen. Sucht doch dieser Marinemaler hier mit viel energischerem Zielbewußtsein den eigenartigen atmosphärischen Eindruck des offenen Luftraumes über einer weiten, vom hohen Himmelsgewölbe überspannten Wasserfläche wiederzugeben, als Willem van de Velde. Besonders deutlich tritt dieses Bestreben zutage auf jenem schlichten Gemälde, auf dem nichts weiter dargestellt ist, als der regungslose Wasserspiegel einer Flußmündung und ein vor Anker liegendes Segelboot. Das Ganze ist in einer beinahe farblosen, leuchtend grauen Tonskala gehalten, durch deren gleichmäßig verteilte, nur von dem dunklen Farbenfleck des Schiffskörpers unterbrochene Helligkeit jedoch in äußerst feinfühliger Weise der Eindruck eines von dünner Seeluft erfüllten weiten Himmelsraumes im Beschauer erweckt wird. Das hier reproduzierte dritte Bildchen der Amsterdamer Galerie wirkt äußerlich anziehender und präsentiert sich als ein geradezu prächtig komponiertes kleines Seestück. In ihm herrscht eine Ruhe, die äußerst wohltätig berührt: durch die suggestive Kraft des Malers wird die hier dargestellte eigenartige Stimmung über den Wassern mit zwingender Macht auf das Gemüt des Beschauers übertragen. Die Wolken haben sich langsam zu einer einheitlichen Himmelsdecke verdichtet. Die See ist geglättet und läßt sich bis an den silbernen Horizont hinab übersehen. Die ruhig liegenden Schiffe mit ihren schlaff herabhängenden Segeln stehen gleich unverrückbaren Naturgebilden in dem regungslosen Luftraume. Das Männlein im Vordergrunde, das sein Boot den in Dunst gehüllten Strand entlang vorwärts schleppt, vervollständigt die malerische Wirkung des sauber durchgeführten, stimmungsvollen Bildchens. Einem so eigenartigen Talent wie Hendrik van Dubbels wird es wohl kaum gelungen sein, sich die Huld des großen Publikums zu erringen. In der Tat erfahren wir, daß der Künstler Zeit seines Lebens ein ziemlich kärgliches Dasein gefristet hat, und daß er zur Bestreitung seines Lebensunterhaltes ein kleines Ladengeschäft hat betreiben müssen.







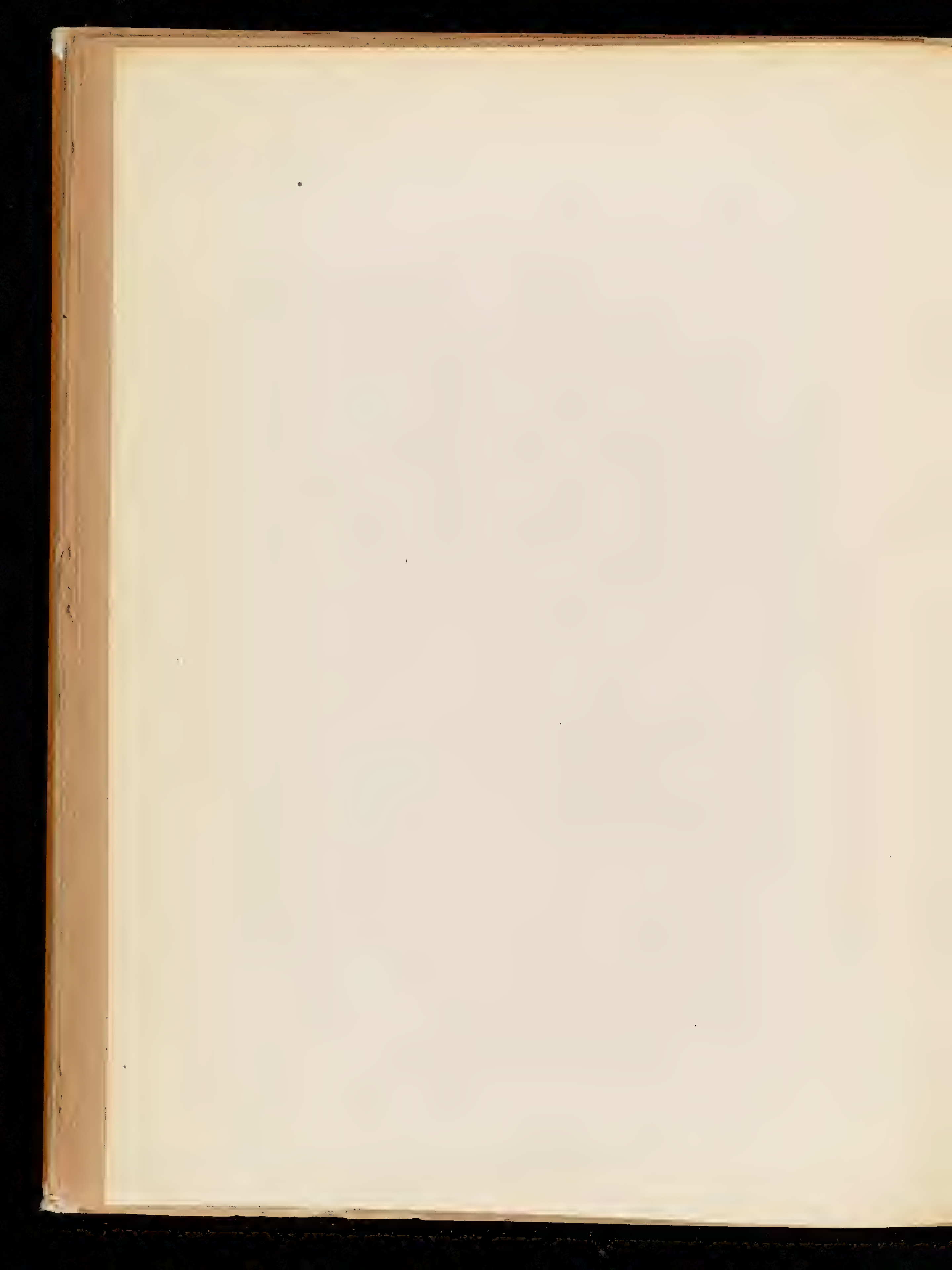
Pieter Aertszen

(1507—1573)

Der Eiertanz

Leinwand, h. 0,84; br. 1,72 m

Auf die Entwicklung der holländischen Malerschule haben verschiedene Einflüsse eingewirkt; auch aus Flandern sind Überlieferungen herüber gekommen. Es gibt verschiedene Maler, selbst noch im 17. Jahrhundert, deren nationaler Charakter sich nur schwer begrenzen läßt. In Flandern war eine Gruppe, die ein Kunstprinzip pflegte, das nahe mit dem holländischen verwandt war. Pieter Aertszen, genannt der „Lange Pier“ (geb. 1507), der von 1535 bis 1556 in Antwerpen tätig war, hat von der dort herrschenden Auffassung sicher etwas in seinen Werken festgehalten. Doch ist er als holländischer Maler eine sehr bedeutsame Erscheinung. Seine Kunstweise hat einen entschieden nationalen Charakter, den so viele sich damals unter ausländischen Einflüssen nach schulmäßigen Prinzipien formen. Wohl hat er auch Kirchenbilder mit biblischen Vorwürfen gemacht und diese Bilder sind unter direkter Anschauung der Wirklichkeit, die er um sich sah, entworfen und ausgeführt. Müde der konventionellen Typen und akademischen Haltungen, schildert er eine Mutter Gottes wie eine Frau aus dem Volke mit einem Säugling an der Brust, oder einen Joseph als einen gemütlichen alten Mann, so wie er einem wohl im Leben begegnet sein mag. Von seinem Altarwerk: Die Geburt Christi ist nur ein Bruchstück übrig geblieben (Rijksmuseum). Aber dieses Bruchstück ist für die Kenntnis dieses Meisters von hohem Werte. Darauf kommt nämlich ein lebensgroßer Ochsenkopf vor, der eine vollkommene Tierstudie in so kräftigem Realismus ist, daß ein moderner Maler neidisch darauf sein könnte. Im übrigen malte Pieter Aertszen Innenräume und besonders Küchenstücke. Seine Vorliebe für dieses Genre zeigt eine besondere Seite in seinem Streben. Er fand da Gelegenheit zum Malen von allerlei Küchengerät, von Obst und Gemüse. In seinem Eifer nach naturgetreuer Wiedergabe dieser leblosen Gegenstände vertritt er den Ursprung des Stillebens, das später eine so gewichtige Stelle in der holländischen Malerei einnehmen sollte. In seinem Bilde „Der Eiertanz“ zeigt sich deutlich, wie sich seine Aufmerksamkeit auch auf Dinge richtet, die der Darstellung untergeordnet sind und bloß den Zweck haben, das Bild zu füllen. Ein kupferner Topf, ein Korb, ein Tisch mit einem weißen Laken bedeckt, darauf rote Schüsseln und Brote — all dem hat der Maler andächtige Aufmerksamkeit geschenkt. Aber an dem Gegenstande vor allem, an der Handlung der Personen erkennt man seine gesunde realistische Auffassung. Die Umstehenden, die dem Spiel des Tänzers zuschauen, geben auf natürliche Weise die Äußerung ihrer Bewunderung zu erkennen. Und auch der sitzende Bursche im Vordergrunde in seiner lärmenden Stimmung, dem deutlich der Eiertopf und die Schöne an seiner Seite mehr Achtung einflößen als die kunstvollen Schritte des Tänzers, ist frei und lebendig in der Haltung. Dieses Gemälde mit seinen ziemlich stark sprechenden Farben, die indes harmonisch zusammenklingen, offenbart uns in Pieter Aertszen den geborenen Maler. — Als eine Kuriosität mag erwähnt werden, daß der Tänzer von ungewöhnlicher Schlankheit ist, ein Beweis für die Behauptung, daß jeder Maler seinen Figuren etwas von der Eigenart seines Wesens schenkt.







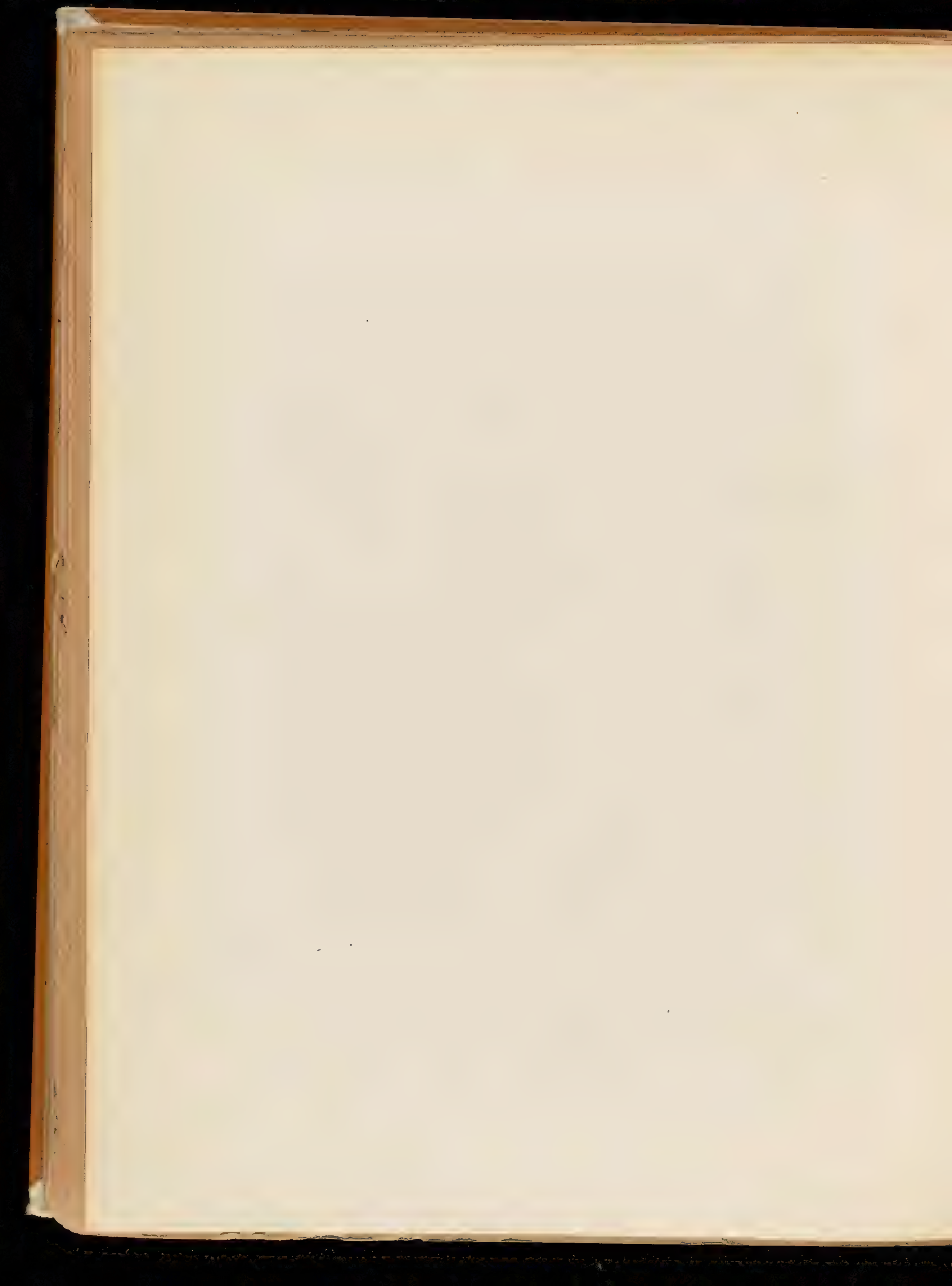
Jan van Scorel

(1495—1562)

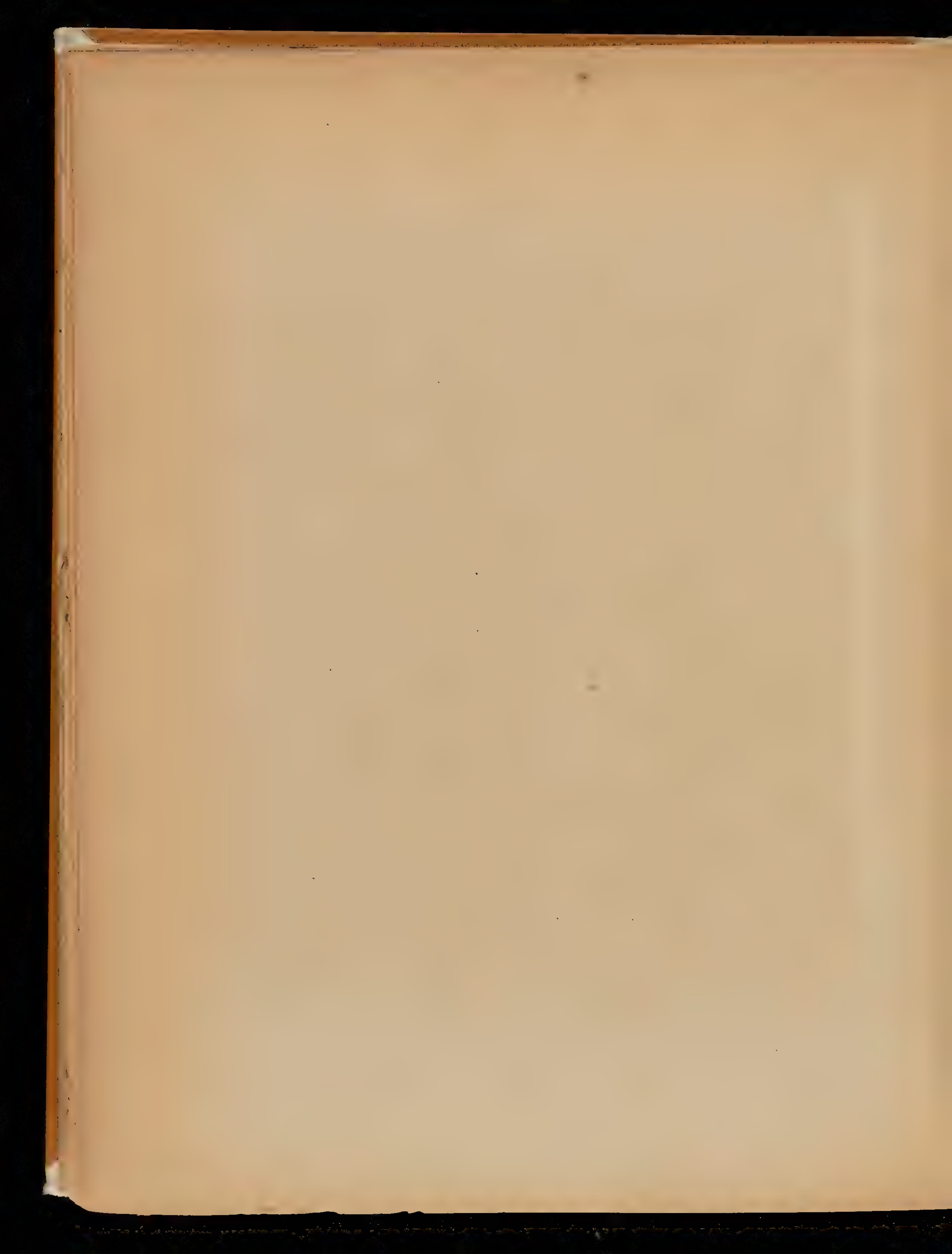
Maria Magdalena

Eichenholz, h. 0,67; br. 0,76 m

Carel van Mander zeigt in seiner Lebensbeschreibung des Jan van Scorel bei seiner Verherrlichung der italienischen Kunst den Fortschritt in der Kenntnis des Schönen bei den Niederländern: „die sich in ihrer sicheren, altgeübten Technik nur um die gewöhnliche Natur bekümmerten und so im Dunklen blieben, bis eines Tages Jan Scorel das wahre Wesen und die beste Manier aus Italien brachte und vor Augen stellte." In diesen Worten des genannten van Mander finden wir das Zeugnis der Bewegung, die bei einem großen Teil der Künstler des 16. Jahrhunderts entstand. Der Ruhm der italienischen Meisterwerke übte einen sehr großen Einfluß auf die nördliche Kunst, und wenn wir die übliche Verurteilung bei näherer Überlegung aufgeben, können wir die Verehrung bei so vielen holländischen Malern von dem Adel der Formen und der Größe der Auffassung bei ihren südlichen Kollegen wohl als ehrlich anerkennen. Allein die Erweiterung ihres Gesichtskreises trug ihnen wenig Frucht, da jetzt ein falscher Ehrgeiz zur Erhebung der niederländischen Kunst in schulmäßiger Nachfolge entstand. Sie sahen nicht ein, daß der eigentümliche Charakter aller Kunstäußerung von örtlichen Zuständen und umgebenden Auffassungen bedingt wird, daß ein Italiener und ein Niederländer aus sehr verschiedenen Welten von Schönheitsideeen den Grund zur Ausübung und Vervollkommnung ihrer Kunst finden. — Jan van Scorel war einer von denen, die zum Schaden der freien Entwicklung von natürlichen Fähigkeiten nach Italien zog, um dort die ruhmreichen Meister zum Vorbild zu nehmen. Es wird sein Ehrgeiz, sich den breiten Schwung von Michelangelos Zeichnung und die Grazie der Linien von Raffael zu eigen zu machen. Seine ihm wesentlichen Neigungen werden leider großenteils dadurch erstickt. Er, der geborene Porträtist mit so durchdringendem Blick für die persönlichen Kennzeichen in einem Antlitz, der mit einer schlichten Malweise eine ungewöhnliche Kraft des Ausdrucks durch scharfe Zeichnung und dünngestrichene Farbe zu verbinden wußte, — dabei ein Landschafter, der seiner Zeit voraus war, solange er noch keine so breite Auffassung von Landschaften mit ausgedehnten Bergpartien und Bäumen mit weiten Blätterkronen hatte und das Heil in so großer Verteilung von Licht und Schatten suchte — er erstrebte nun in eitlem Wahn der Selbstüberhebung eine vermeintlich höhere Kunstäußerung, ließ auf seinen Bildern Frauengestalten paradieren wegen der zierlichen Körperwendungen, mit edelgeformten Gesichtern und angetan mit modischen und faltenreichen Kleidern. — Die besondere Bedeutung dieses Künstlers liegt in seinen Porträts und sein Hauptwerk derart ist im Utrechter Museum zu finden, das die berühmte Gruppe der Jerusalemfahrer besitzt. Doch vermochte er auch bisweilen in der italienisierenden Richtung Werke zu schaffen, die das Maß seines Talentes offenbaren. Die Frauengestalt, halb lebensgroß und in einer Landschaft sitzend in der Pose der Maria Magdalena mit der Salbbüchse in den Händen, mag nicht als traditionelles Bildnis dieser reumütigen Sünderin genügen, aber es ist doch ein Gemälde, von dem ein sehr eigenartiger Reiz ausgeht. Ich hörte es einmal einen „holländischen Lionardo" nennen, und darin liegt wirklich etwas Richtiges. In dem Kopfe selbst ist nichts von dem geheimnisvollen Zauber, der die Frauengesichter jenes machtvollen Italieners zu ewigen Rätseln macht. Diese ist vielmehr eine lächelnde, fast bürgerlich prunksüchtige Maria Magdalena. Indes ist eine Ruhe in der Haltung dieser Figur, eine Stille und Klarheit in dem Ganzen, das die groß komponierten Gemälde des Malers der „Gioconda" in Erinnerung bringt. Der Ausdruck ist vollkommen, Figur und Umgebung bilden ein abgerundetes Ganzes. Die Landschaft mit den Bergen im Hintergrunde und dem kraftvollen Baume mit den überhängenden Zweigen im Vordergrunde ist in schöner Verteilung der einzelnen Pläne aufgebaut. Aber es lebt auch eine Stimmung von Farbigkeit in dem Gemälde. Das reine Himmelsfeld, in dem das stille Licht unbehinderter Sonnenstrahlen eines Spätnachmittages webt, läßt die sitzende Frauengestalt in erhabener Form hervortreten, stattlich thronend in der reinen Atmosphäre eines heiteren Sommertags. — Wenn es wahr ist, daß Scorel hier den Einfluß Lionardos erfuhr, so war es auf die heilsame Weise, daß ein erhabenes Vorbild durch seinen innerlichen Gehalt, nicht durch seine äußeren Züge, eine analoge Wirkung auf den Beschauer ausübt.







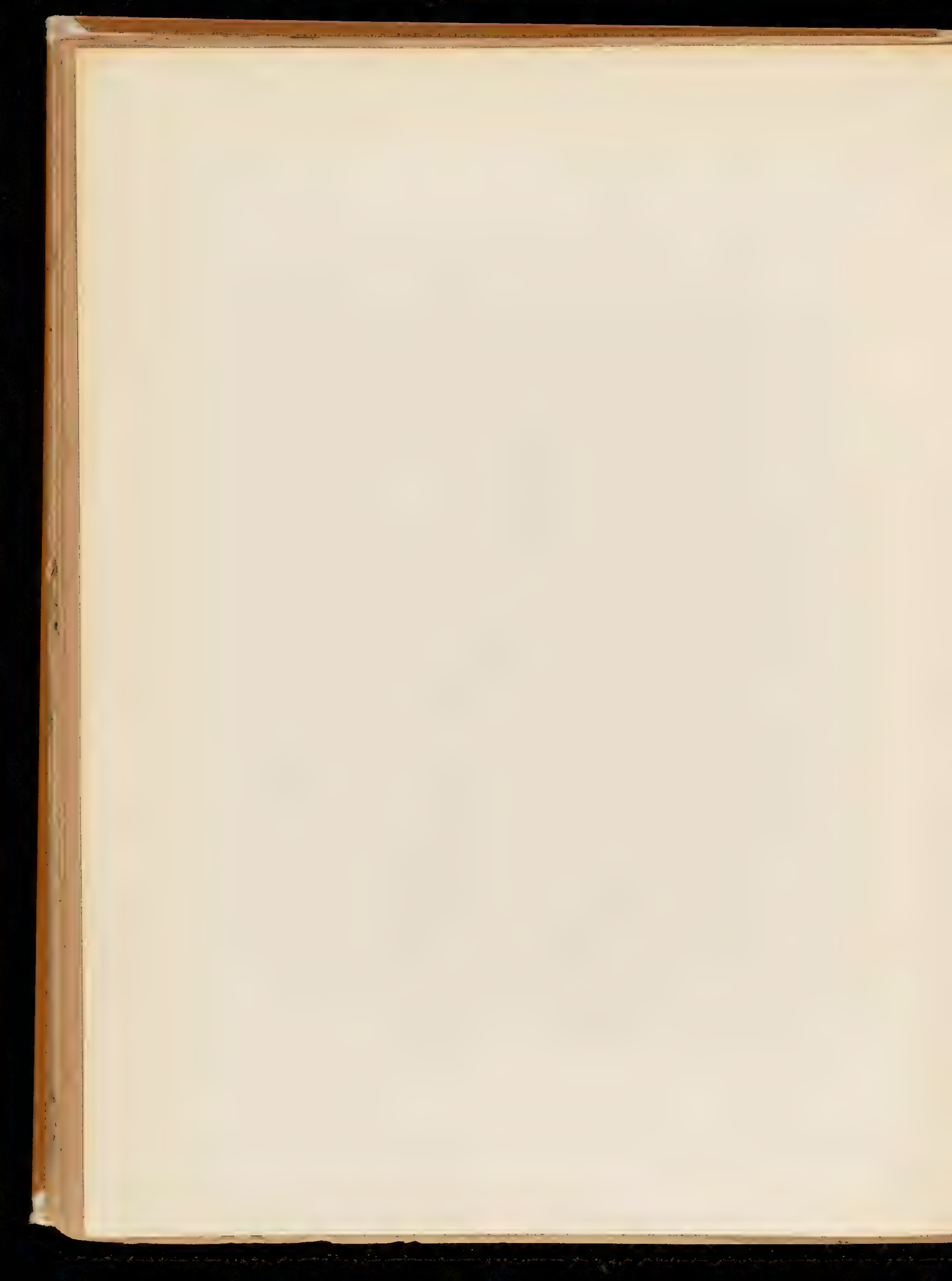
Jan Gossaert van Mabuse

(Um 1470—1532)

Bildnis Philipps von Burgund

Eichenholz, h. 0,39; br. 0,29½ m

Philipp von Burgund, ein natürlicher Sohn Philipps des Guten, des Grafen von Holland, war in den Jahren 1517 bis 1524 Bischof von Utrecht. Dieser Prälat war ebenso wie Papst Julius II. ein äußerst kriegerischer Kirchenfürst, der infolge seiner Zwistigkeiten mit den Nachbarstaaten sein Bistum in mancherlei Kriegsnöte verwickelte. Aber gleich jenem mächtigen Papste betätigte auch er sich trotz aller seiner politischen Bedrängnisse eifrig als ein begeisterter Kunstliebhaber und Kunstförderer. Wer sich auf irgend einem künstlerischen Gebiete auszeichnete, wurde von ihm herangezogen. Er bedachte die Künstler mit Aufträgen und hielt viel darauf, mit ihnen vertraulich zu verkehren. Jan Gossaert van Mabuse erfreute sich seiner ganz besonderen Gunst. Man hat Zweifel gehegt, ob das hier reproduzierte Bildnis wirklich den Bischof von Utrecht darstelle; jedoch auf Grund mannigfacher Untersuchungen können diese Zweifel jetzt endgültig als behoben angesehen werden. Den Diener der Kirche wird man diesem vornehmen Herrn mit seiner reichen Kleidung und seinem stattlichen Äußeren sicherlich nicht sogleich ansehen. Aber als ebenbürtige Inhaber weltlicher Machtbefugnis entsagten die Bischöfe damals keinesfalls dem äußerlichen Prunke höfischer Lebenshaltung: Auf der Brust trägt Philipp von Burgund am schwarzen Bande das Ordenskleinod der Ritter vom goldenen Vließe. — Dieses Bildnis ist eines der wenigen bedeutenderen Werke primitiver Porträtmalerei, die das Amsterdamer Rijksmuseum besitzt. Mabuse, der unter dem Einflusse der italienischen Renaissancekunst nicht freigeblieben war von Manierismus in der Zeichnung und von Überladung in der Komposition, wurde als Porträtmaler immer wieder er selbst. Auf diesem Gebiete lebte das schlichte Streben der Primitiven nach scharfer und deutlicher Wiedergabe der Physiognomie einer bestimmten Persönlichkeit noch längere Zeit ungestört in den Niederlanden fort. Der Glaube an die Allmacht der Zeichnung war in der Bildnismalerei dieser niederländischen Übergangsepoche noch nicht durch Gedanken über Stoffbehandlung, malerische Abrundung und künstliche Formenmodellierung gestört worden. Erst später kamen auch auf diesem Gebiete derartige Bestrebungen zur Geltung, um schließlich zeitweilig so stark in den Vordergrund zu treten, daß sie die Grundprinzipien der Bildniskunst allerdings ziemlich ins Wanken brachten. Bei unserem Gossaert-Porträt jedoch ist die Zeichnung noch in demselben Maße das führende Element, wie bei Jan van Eycks vortrefflichem Bildnis seiner Ehegattin im Akademie-Museum zu Brügge. Durch seine deutliche, beinahe ängstliche Detailzeichnung hat es der Maler verstanden, alle individuellen Einzelzüge dieses Kopfes klar herauszuarbeiten und ihm einen völlig lebendigen Ausdruck zu verleihen, während er doch gleichzeitig durch seine feinmalerische Farbentechnik den Gesichtszügen den Eindruck wirklicher Fleischigkeit zu sichern wußte. In der scheinbar etwas eintönigen Bleichheit dieses Antlitzes lassen sich gleichwohl sehr zarte Tonnüancen unterscheiden. Aber auch in seiner malerischen Gesamtwirkung verrät dieses Bildnis die bedeutende koloristische Veranlagung seines Schöpfers. Der Hut ist in ruhigem, tiefen Schwarz gehalten und hebt sich höchst wirkungsvoll von dem intensiven Blau des Hintergrundes ab. Das blonde Haupthaar ist in einem warmen Goldbraun äußerst fein ausgeführt. Die Kontrastwirkung des weißen Hemdes auf dem bleichen Fleischton des Halses ist ebenso kräftig und richtig abgewogen, wie das helle Hochrot des Wamses, dessen leuchtender Tonwert das ganze Bild farbenprächtig belebt. — Dieses Amsterdamer Bildnis Philipps von Burgund wurde früher mit dem Autornamen des Lucas van Leyden belegt, weil es auf seinem Hintergrunde mit einem von späterer Hand aufgemalten L signiert ist. Mit dieser Bezeichnung hat es jedoch vor der tieferen kunstgeschichtlichen Erkenntnis unserer Zeit nicht standhalten können. Die jetzige Benennung, durch die es dem Meister von Maubeuge zugeschrieben wird, erscheint uns sehr annehmbar.





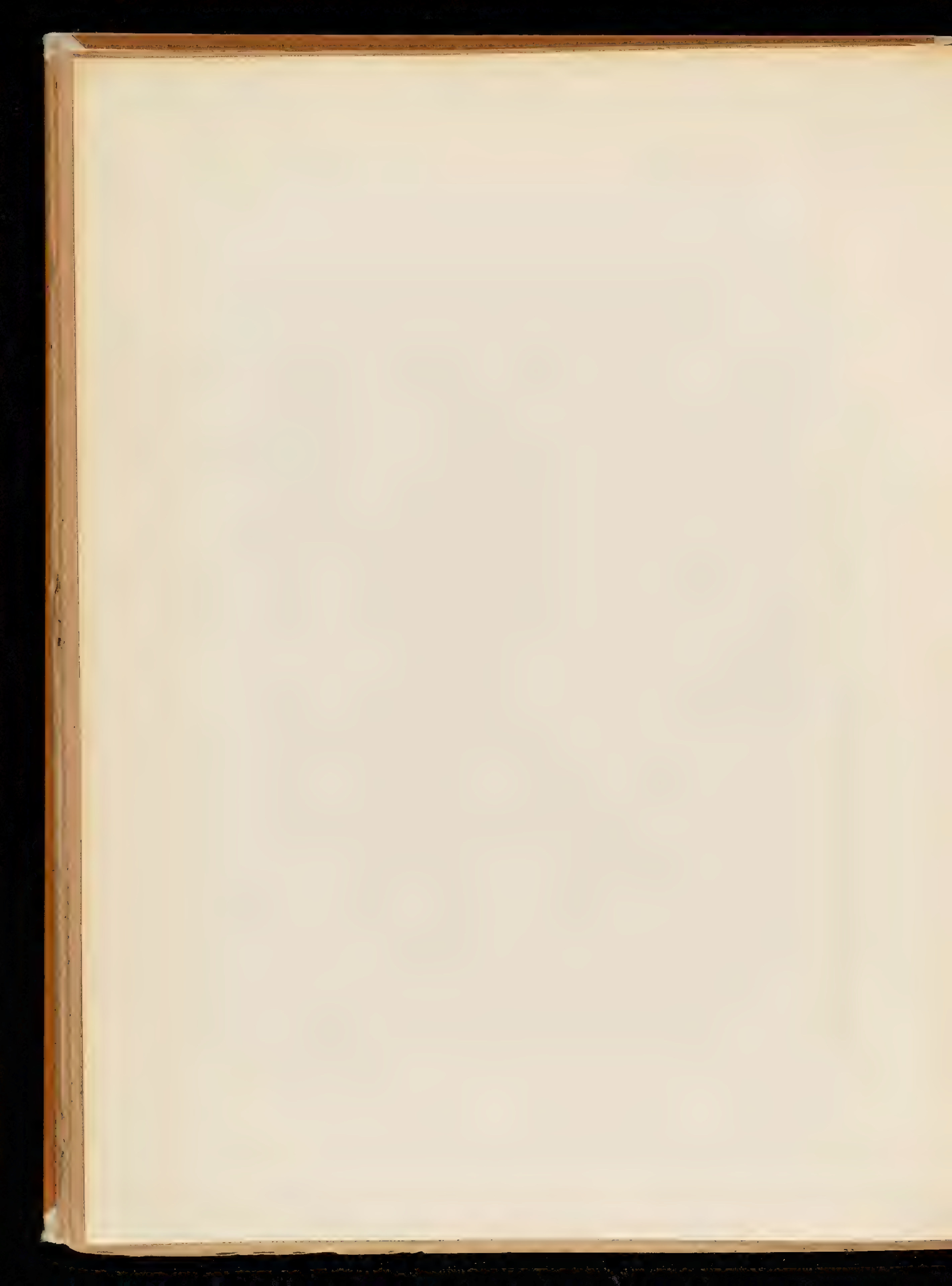


Geertgen van Sint Jans

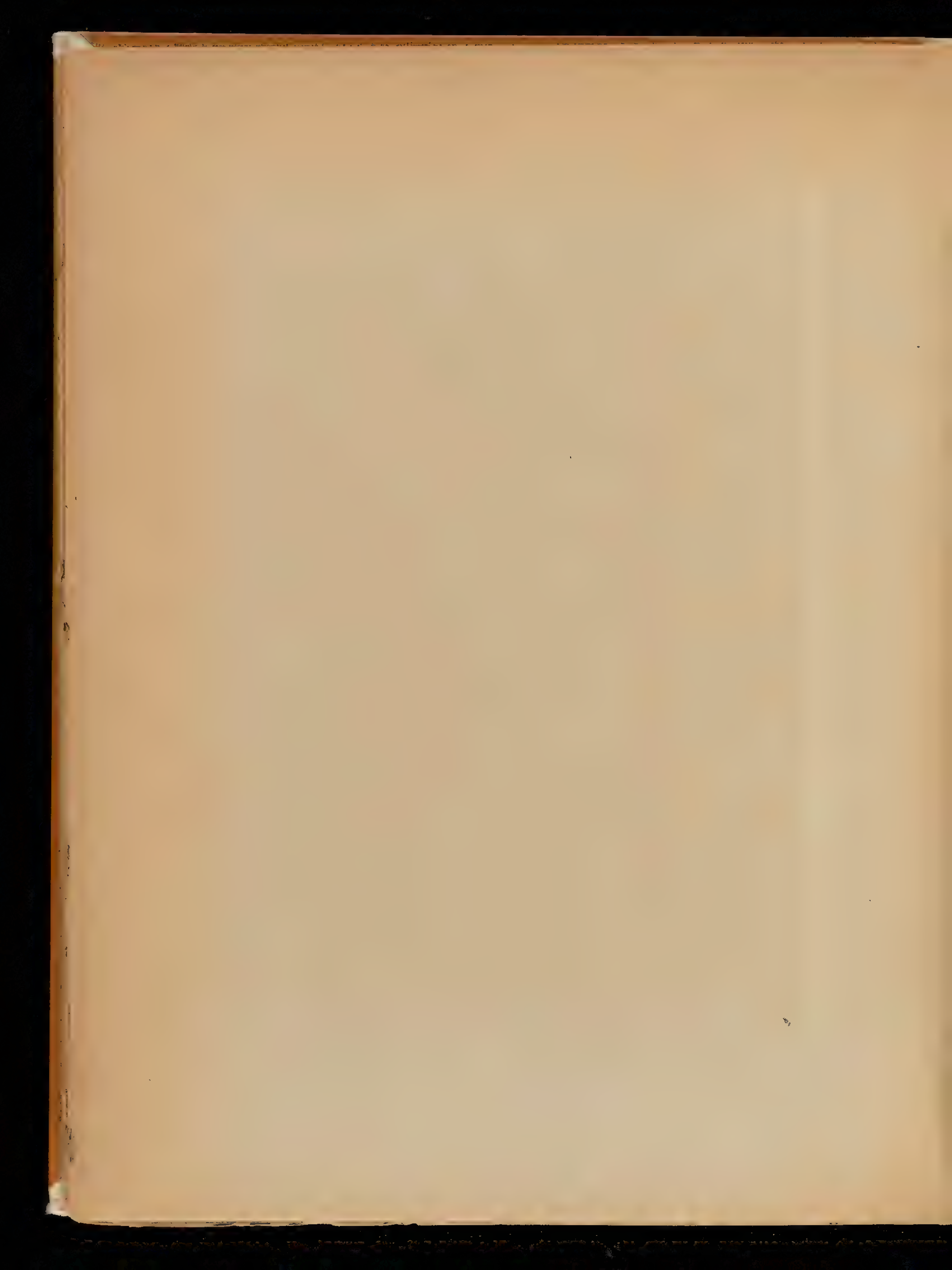
Die Anbetung der heiligen drei Könige

Eichenholz, h. 0,90; br. 0,70 m

Über Geertgens Geburts- und Sterbejahr ist man sich bis jetzt noch völlig im Unklaren geblieben. Man nimmt an, daß der Künstler um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Haarlem tätig war; einer Mitteilung Carel van Manders zufolge soll er bereits im jugendlichen Alter von 28 Jahren gestorben sein. Als sein Lehrmeister wird Albert van Ouwater genannt. In der Tat scheint jedoch die angegebene zeitliche Begrenzung seiner künstlerischen Wirksamkeit nicht ganz zutreffend zu sein, da eine bemerkenswerte Stilverwandtschaft nachweisbar ist zwischen den Werken Geertgens — insbesondere seinem »Sühnopfer des Neuen Bundes« — und denjenigen des Quentin Massys, namentlich dessen Triptychon vom Jahre 1509 in der Brüsseler Galerie. — Geertgen van Haarlem, wie dieser Künstler gleichfalls bisweilen genannt wird, ist einer der charakteristischsten Repräsentanten der frühesten Entwickelungsperiode der nordniederländischen Malkunst. Auf diese Tatsache hat schon van Mander in seiner Biographie Geertgens hingewiesen mit den für seinen prächtigen und eigenartigen Stil so charakteristischen Worten: Gleich wie die Wasser der Erde den wilden Einsamkeiten schneebekrönter Alpengipfel und zerklüfteter Hochgebirge entspringen, um, in Waldbächen von allen Seiten her durch waldige Täler herabrinnend, zu immer breiter werdenden Flüssen und Strömen anzuwachsen und in ihnen dem endlos weiten Weltmeere zuzueilen, — so ist auch unsere Kunst zunächst aus gar mannigfaltigen einsamen Hochquellen hervorgeflossen, um im allmählichen Zusammenwirken vieler edlen und hochbegabten Künstleringenien mehr und mehr der Vollkommenheit zuzustreben. — Ebenso wie über Geertgens Leben läßt sich auch über seine Werke nur weniges mit voller Sicherheit feststellen; denn nur ausnahmsweise haben die Künstler der damaligen Zeit ihre Werke mit ihrem Namenszuge signiert. Hier also tritt die stilkritische Forschungsmethode in ihre bedeutsamen Rechte ein: Sie hat Gruppen stilverwandter, der gleichen Lokalschule und dem gleichen Entstehungszeitalter angehörender Kunstwerke zusammenzustellen und die Unterscheidungsmerkmale aufzusuchen, durch die eine jede dieser Gruppen von der nächstangrenzenden und nächstverwandten getrennt erscheint. — Das hier reproduzierte Gemälde schließt sich ungewöhnlich nahe an die gleichfalls in Amsterdam befindliche »Anbetung der Könige« von der Hand des Jan van Mostaert (Galerien Europas Nr. 170) an: beiden Bildern eignen dieselben grundlegenden Charakterzüge. Auf beiden tritt uns die Mutter Gottes als das gleiche anmutvolle weibliche Wesen mit sittsam niedergeschlagenen Augen entgegen, und das Christkindlein, das mit der gleichen spielenden Geste die Händchen nach den dargebrachten Kostbarkeiten ausstreckt, erscheint uns eher als ein mutwilliger kleiner Spaßmacher, denn als neugeborener Gottessohn. Die heiligen drei Könige aus dem Morgenlande nahen sich mit den gleichen zaghaften Bewegungen, tragen die gleiche fromme Selbstdemütigung des Reichtumes und der Weisheit vor der Armut und Unschuld zur Schau. Also hat sich Geertgen ebenso wie Mostaert als echter Niederländer bei aller Frömmigkeit seiner Gesinnung die heilige Handlung nur in naturalistischer Verbildlichung vorzustellen vermocht. Auch die malerischen Details des landschaftlichen Hintergrundes seines Gemäldes zeugen von aufmerksamer und lebendiger Naturbeobachtung. Dagegen unterscheidet sich seine »Anbetung der Könige« von derjenigen Mostaerts durch den größeren Reichtum des Kolorits und eine bemerkenswerte Verfeinerung des Farbensinnes. Auch erscheint sein Gemälde in der Komposition reifer durchgebildet, weil hier größerer Nachdruck gelegt wurde auf den Wert des kleinmalerischen Beiwerkes; ja, sein Bild hat geradezu ganz köstliche feinmalerische Einzelheiten aufzuweisen. (Man beachte z. B. das kugelförmige Glasgefäß, das der Mohrenkönig in der Hand hält.) Ebenso ist auch die Zeichnung sorgfältiger, namentlich in der Gewanddrapierung und in der Behandlung der Hände. Mit einem Worte: Geertgens Bild ist reicher im Kolorit und kräftiger in der Ausführung; in der Bewegung der Figuren dagegen erscheint es mir etwas weniger lebendig, als dasjenige Mostaerts.







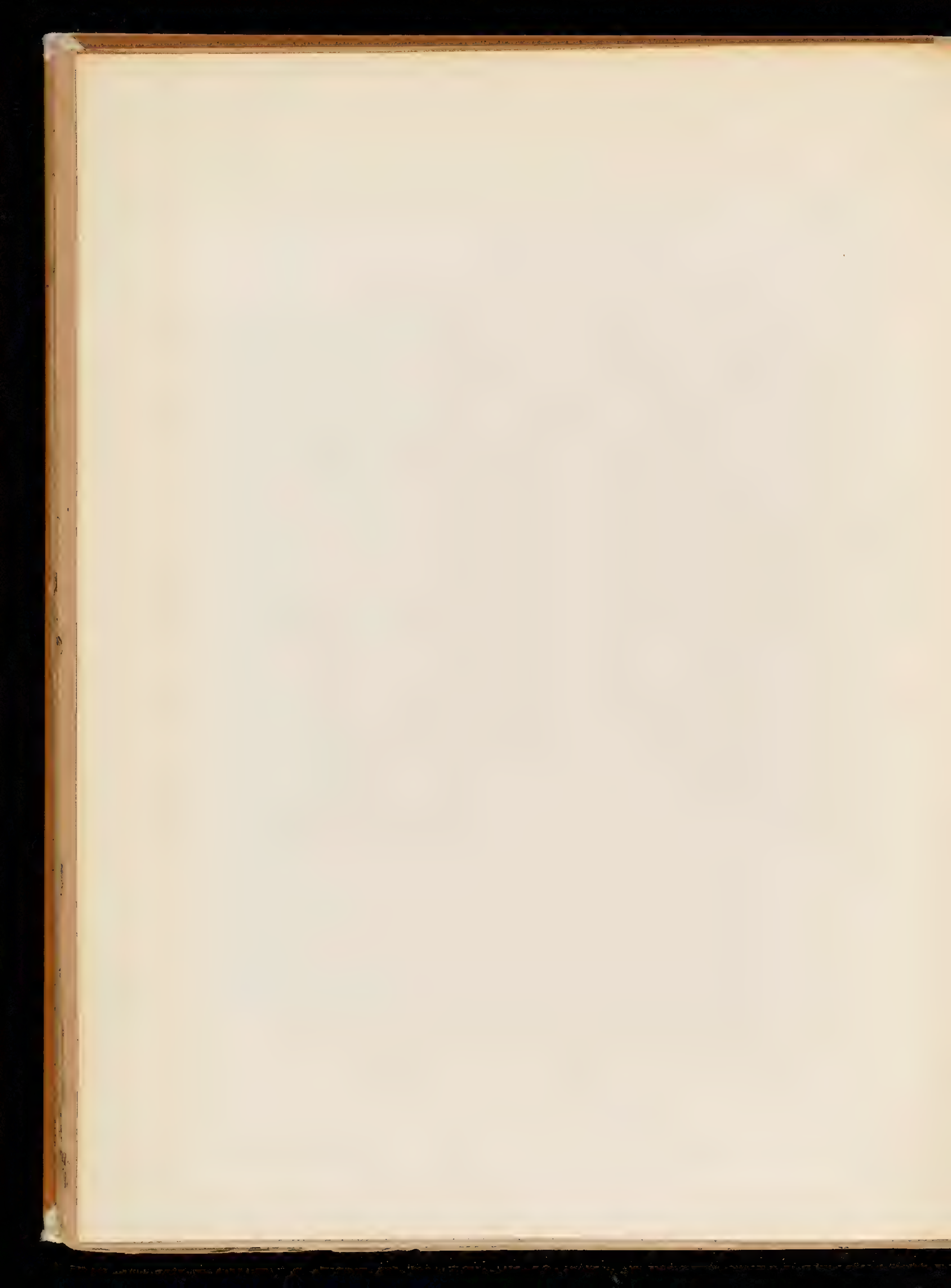
Willem Kalff

(1621—1693)

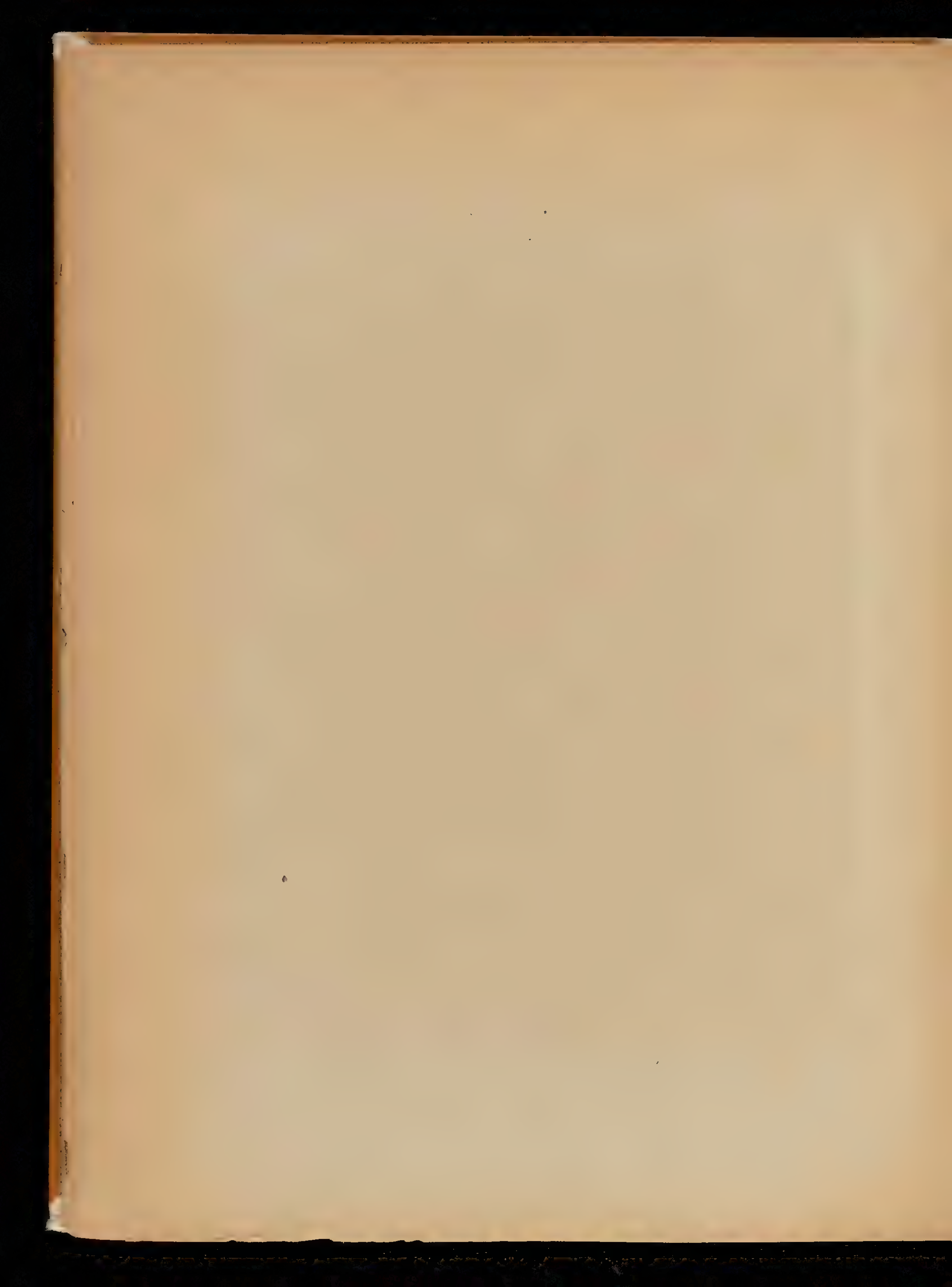
Stilleben

Leinwand, h. 0,71; br. 0,63 m

Die umfassende Betätigung der Holländer des 17. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Stilleben-Malerei ist äußerst bezeichnend für den Charakter der holländischen Malkunst jenes großen Zeitalters. Damals gab es Maler von ungewöhnlicher Begabung, die die Wiedergabe lebloser Gegenstände für ihr Kunstschaffen beinahe ausschließlich zum Vorwurf erwählten. Wir dürfen darin wohl ein Zeugnis für die Schlichtheit und Aufrichtigkeit ihres Kunstschaffens erblicken. Denn als vollkommene Meister ihres Faches hätten sie ja mit Leichtigkeit ihr Können zur Bearbeitung ansehnlicherer Darstellungstoffe verwerten können. Auf idealistische Bestrebungen oder gar pathetische Gefühlsäußerungen stoßen wir nur ganz selten im Lebenswerke holländischer Künstler. Sie schlürfen Schönheit aus den Bildern des Alltagslebens, in dem sie atmen, — aus den Naturgemälden ihrer nächsten Umgebung, — aus der Welt der einfachsten Formen- und Farbeneindrücke, die sie fortwährend vor Augen haben: gerade durch den dauernden Kontakt sind ihnen diese Alltagseindrücke nur um so lieber und vertrauter geworden in der Vielfältigkeit ihrer Formenbildungen und ihrer Farbennüancen, die je nach der Art, wie das Licht sie trifft, in ewigem Wechsel begriffen sind. Durch die ununterbrochene liebevolle Beobachtung dieser naheliegenden Dinge schärfte sich das Sehvermögen dieser Künstler ganz außerordentlich; die Schönheit, die sie an den einfachsten Gegenständen entdeckten, war so vielgestaltig, daß ihre Augen sich nie daran satt sehen konnten. Es gab holländische Stilleben-Maler — und zwar ganz vortreffliche, wie Pieter Claesz und Heda —, die in ihren Gemälden ein und denselben Vorwurf unzählige Male wiederholten, jedoch unter fortwährender Abänderung der Komposition; und die künstlerische Spannkraft dieser Maler scheint bei derartigen Wiederholungen doch niemals erlahmt zu sein! — Einer der hervorragendsten unter ihnen ist sicherlich Willem Kalff, dessen im Amsterdamer Rijksmuseum befindliches Stilleben hier in Reproduktion vorliegt. — Eine blaue Fayenceschale mit Apfelsinen und einer angeschnittenen Zitrone, eine in Silber getriebene Schenkkanne und ein goldener Römerpokal bilden die Bestandteile dieses prächtigen und farbenreichen Stillebens. So wie Terborgh sich in die Fülle von Farbtönen zu vertiefen vermochte, die ein seidenes Frauenkleid umschillern, und wie er ihre zahllosen Glanzlichter und ihre blitzenden Reflexe zu einem harmonischen Ganzen zusammenzuschließen wußte, so hat Willem Kalff jedem zartesten Wechsel des Lichtspieles auf diesen funkelnden Geräten und goldgelben Früchten mit sorgsamster Beobachtung nachgespürt und hat dabei doch einen großartig einheitlichen Gesamteindruck kraftvoll herauszuarbeiten verstanden. Bei aller feinmalerischen Detaillierung blieb seine Malweise gleichwohl energisch und geistreich. Vor einem dunkel gehaltenenen Hintergrunde, aus dessen dämmernder Tiefe das Gold schimmernd hervorleuchtet, steht als fest in sich geschlossene Einheit, in seiner Leuchtkraft begleitet und unterstützt durch die warmtonige Farbenpracht der Südfrüchte in ihrer blauen Fayenceschale, die lichtstrahlende getriebene Silberkanne da, als Hauptmotiv dieser wundervollen Farbensymphonie. Durch die Bravour der technischen Behandlung geradezu inhaltreich geworden, hat dieses Gemälde außerdem in seiner Gesamterscheinung etwas, das in bedeutsamer Weise den Eindruck festlicher Pracht hervorruft: Es ist vornehm — man könnte es ein adeliges Stilleben nennen. — Ein einziges Mal hat Willem Kalff auch ein anderes Genre, als das einfache Stilleben behandelt, ohne jedoch allzuweit von seinem Lieblingsthema abzuschweifen: Das Boymansmuseum zu Rotterdam besitzt von seiner Hand ein merkwürdiges Küchen-Interieur.







Jan Mostaert

(1474[?]—1555)

Die Anbetung der heiligen drei Könige

Eichenholz, h. 0,49; br. 0,35 m

Das hier reproduzierte Gemälde ist eine der köstlichsten Perlen frühniederländischer Kunst, die das Amsterdamer Rijksmuseum aufzuweisen hat. Wie bei so vielen Malern des 15. Jahrhunderts läßt sich auch bei Jan Mostaert nur sehr wenig über seine künstlerische Schaffenstätigkeit mit Sicherheit feststellen. Carel van Mander hat ausführlich über diesen Meister berichtet. Danach war Mostaert jahrelang Hofmaler der Margarete von Österreich; seiner trefflichen persönlichen Eigenschaften wegen stand er bei den »Großen wie bei den einfachen Bürgersleuten in hohem Ansehen.« Daß er auch von seinen Kunstgenossen in besonderem Maße geschätzt wurde, geht wohl daraus hervor, daß Jan Mabuse ihn aufforderte, die Ausführung eines bedeutenden Gemäldeauftrages mit ihm gemeinschaftlich zu übernehmen. Es würde hier kaum am Platze sein, nähere Erörterungen anzustellen über die Annehmbarkeit der Gelehrtenhypothese, daß der Maler unserer »Anbetung der Könige« sowie des bekannten Bildnisgemäldes der Brüsseler Galerie möglicherweise zu identifizieren wäre mit dem unter dem Namen »le maître d'Oultremont« bekannt gewordenen Schöpfer des ebenfalls in der Brüsseler Galerie befindlichen dreiteiligen Altarwerkes. — Den Namen des Meisters können wir bei der andächtigen Betrachtung des hier vorliegenden prächtigen Bildes zunächst sogar völlig außer acht lassen und uns darauf beschränken, festzustellen, daß wir hier eines der vorzüglichsten Musterbeispiele der primitiven nordniederländischen Malkunst vor Augen haben. In den stofflichen Vorwurf, der in jener frühen Zeit so unzählige Male von den niederländischen Meistern behandelt worden ist, hat sich Mostaert mit innerlichst ergreifender Frömmigkeit und doch zugleich auch mit dem lebendigsten Wirklichkeitssinne hineinzudenken gewußt; so präsentiert sich demnach diese Äußerung eines tief religiösen Kunstempfindens hinwiederum auch als ein Denkstein der naturalistischen Kunstentwickelung, — ein Zeugnis dafür, daß auch ein Naturalist ein frommer Mann sein kann. Wahrhaft rührend in ihrer verlegenen Haltung wie im demutvollen Ausdruck des Antlitzes ist die jugendliche Madonna, die sich ihrer erhabenen Berufung als Mutter Gottes augenscheinlich nicht im geringsten bewußt ist. Als eine Art von gottesfürchtiger Zeremonie ist die eigentliche szenische Handlung des Bildes aufgefaßt. Wie ehrerbietig nahen sich die heiligen drei Könige dem armen nackten Jesuskindlein! Man denke im Vergleiche hiermit nur an die weltlich pomphafte Art, mit der späterhin Rubens den gleichen biblischen Vorgang verbildlicht hat! Wie viel naturalistischer hat Mostaert die ganze Szene wiedergegeben, nicht allein im naturwahren Ausdruck der Demut in der Haltung der Maria und in der Bewegung des Kindes, das mit begehrlichen Händchen nach den dargebotenen Kostbarkeiten greift (so unwahrscheinlich dies auch bei einem soeben erst geborenen Knäblein anmuten mag), — sondern vor allem auch in den Gestalten der morgenländischen Könige, deren Gesichtszüge so individuell durchgebildet erscheinen, als habe der Künstler hier wirkliche Porträtköpfe malen wollen. Besonders beachtenswert ist auch das große Gewicht, das Mostaert auf die malerische Durchführung des ungemein passenden landschaftlichen Hintergrundes gelegt hat. Das hier sichtbar werdende Gefolge der heiligen drei Könige dient zunächst noch zur Vervollständigung der biblischen Szene. Im übrigen aber ist diese Hintergrundszenerie weit mehr, als eine bloße zur theatralischen Ausschmückung verwertete Kulissendekoration. Vielmehr haben wir es hier mit einem wirklichen, um seiner eigenen inneren Reize willen gemalten Landschaftsausschnitte zu tun, der in allen seinen Besonderheiten gewissenhaft nach der Natur studiert und mit feinstem Gefühl für koloristische Werte selbständig durchgebildet erscheint. In der naiven Schlichtheit und Natürlichkeit, mit der die fromme biblische Legende hier aufgefaßt ist, wie in der innigen Anteilnahme, mit der alle Einzelheiten der figürlichen Komposition wie auch der landschaftlichen Hintergrundszenerie getreulich herausgearbeitet sind, entspricht dieses Mostaertsche Gemälde jedenfalls voll und ganz dem Charakter der frühesten nordniederländischen Kunstübung.







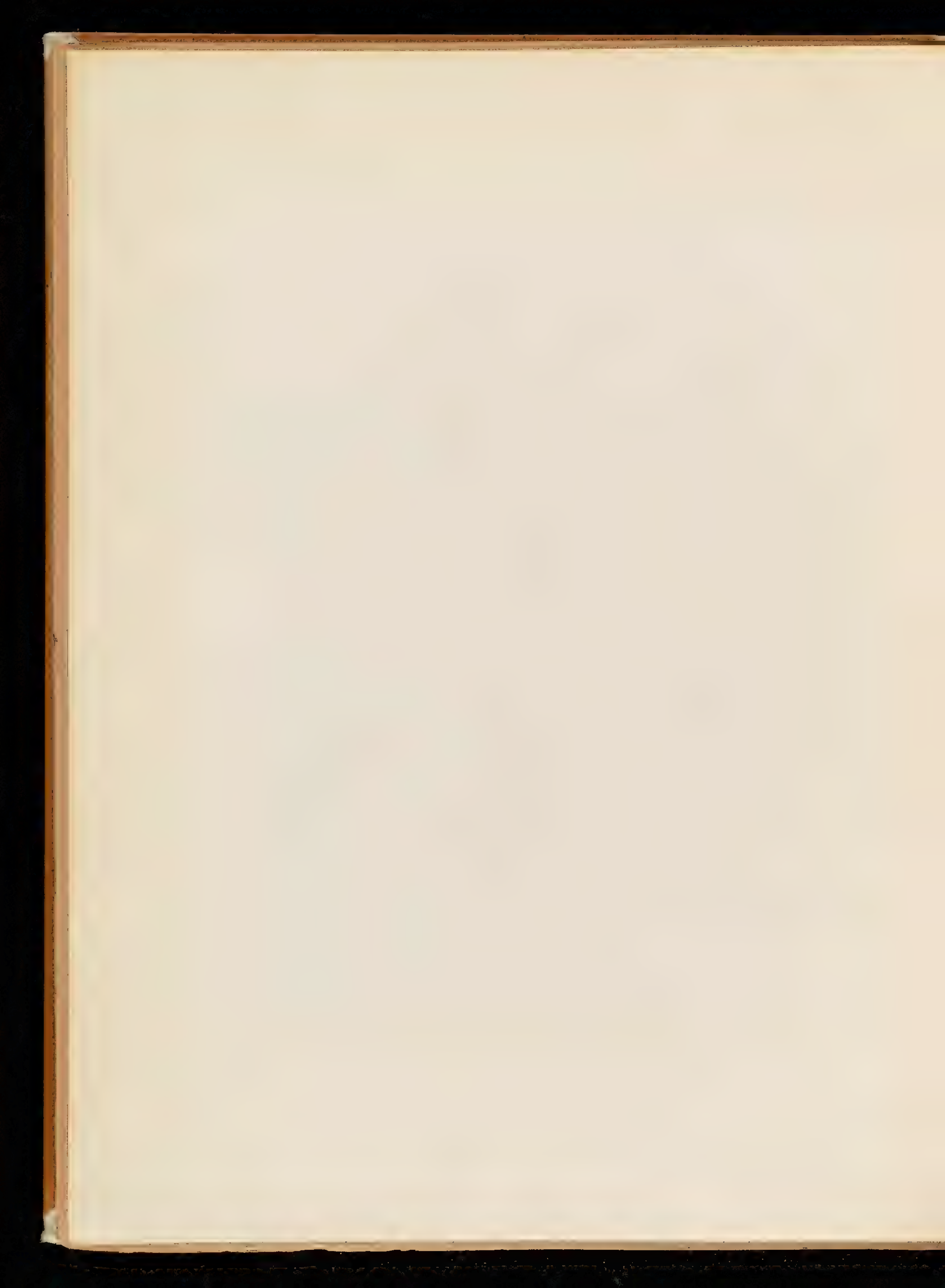
Jan Vermeer van Delft

(1632—1675)

Der Brief

Leinwand, h. 0,44; br. 0,38 m

Der Ruhm des Delfter Vermeer — so wird dieser Maler zur Unterscheidung von den Haarlemer und Utrechter Vermeers gewöhnlich genannt — ist vor nicht zu langer Zeit erst neu erstanden, und zwar damals, als die übertriebene Verherrlichung der Kunstrichtung eines Gerard Dou und seiner Schulnachfolger abzuflauen begann und damit der herrschende Kunstgeschmack einen durchgreifenden Wandel erfuhr. Von diesem Zeitpunkte ab ist die Verehrung für die geniale impressionistische Kühnheit eines Frans Hals und für die vornehme und geistreiche Feinmalerei eines Jan Vermeer in immer weitere Kreise gedrungen. Fromentin, der in seinem berühmten Buche „Les maîtres d'autrefois" Rembrandt und Ruysdael um ihrer machtvollen geistigen Selbständigkeit willen eine Sonderstellung vor allen übrigen Holländern zuerkannte, hätte dieses selbe Vorrecht auch für den Delfter Vermeer in Anspruch nehmen dürfen. Und in der Tat hat dieser große Verfeinerer seiner Kunst sich von der allgemein gangbaren Auffassungsweise seiner Zeit- und Kunstgenossen gar weit entfernt: Als ein Maler mit mächtig erweitertem Gesichtsfeld hat er der Kunstbetätigung seines ganzen Zeitalters auf zeichnerischem wie auf koloristischem Gebiete völlig neue Perspektiven eröffnet. Mit genialer Intuition hat er sich seinen eigenen Stil gebildet und hat sich eine bis dahin völlig unbekannte technische Behandlungsweise zu eigen gemacht, so daß er unter seinen Zeitgenossen als eine wahrhaft unvergleichliche Künstlererscheinung hervorragt. — Seine Werke offenbaren uns vor allem ein fest bestimmtes, zielbewußtes und liebevolles Streben nach vollkommener Klarheit in der Anordnung aller künstlerischen Werte. Hierdurch erhalten diese bis aufs äußerste feinmalerisch durchgeführten Bilder einen so reinen Schimmer natürlicher Schönheit, daß sie eher wie vollkommene Naturgebilde wirken, denn als bloße Werke der Malkunst: Ruhe und Ebenmaß bilden die Grundelemente ihrer künstlerischen Wirkung. Sie sind von einer Vornehmheit der malerischen Behandlung, von einer Reinheit des Farbenzusammenklanges, von einer Wohldurchdachtheit der kompositorischen Anordnung, daß sie den Kleinmaler Jan Vermeer geradezu den Großmeistern klassischer Stilkunst ebenbürtig erscheinen lassen. Seine Gemälde mögen vielleicht nicht so auf den ersten Anblick hin den Beschauer zu fesseln vermögen, wie dies zum Beispiel den Werken eines Brekelenkam, eines Ostade, eines Pieter de Hoogh gegeben ist, die mit ihrem mannigfachen malerischen Beiwerk und ihren koloristischen Stimmungseffekten mehr einen intimen Charakter zur Schau tragen. Die Kunst Jan Vermeers ist dennoch eine weit erhabenere, weil in ihr ein organisierender, über den empfangenen Natureindrücken stehender Intellekt sich offenbart. Ruhe und Klarheit, Ruhe im formalen Aufbau und Klarheit in der koloristischen Gesamthaltung werden einem Werke der Malkunst jederzeit den Stempel ewiger Gültigkeit aufprägen. In den Gemälden Jan Vermeers aber sind gerade diese Eigenschaften in reichstem Maße vorhanden.







Jan Baptist Weenix

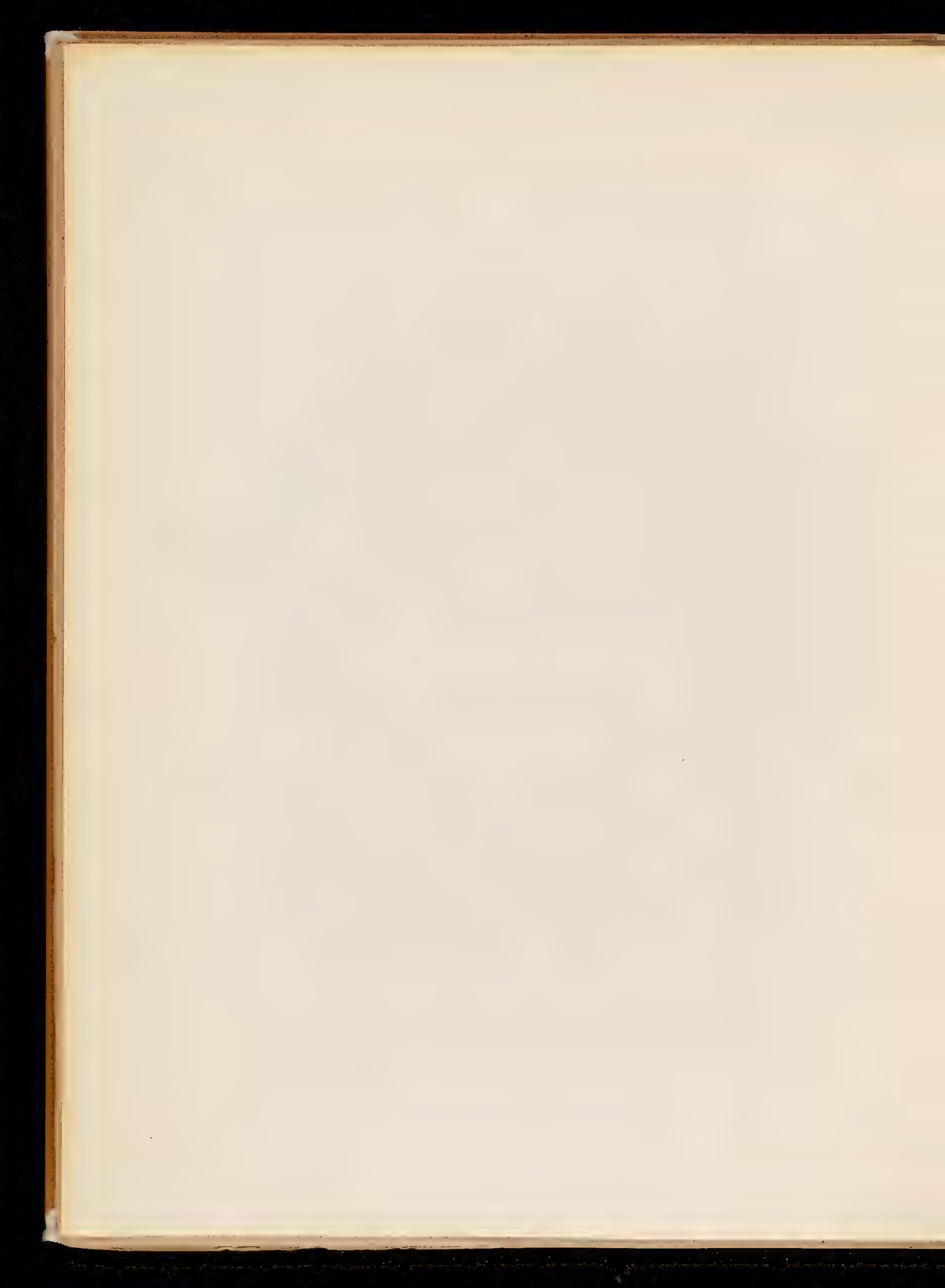
(1621—1660)

Totes Wild

Leinwand, h. 1,70; br. 1,58 m

36

Dies Bild ist nicht bezeichnet; Jan Baptist Weenix ist aber darum doch der vorauszusetzende Maler desselben. Allerdings ist wegen dieser Zuschreibung mancherlei Streit entstanden, und nicht ohne Grund wurde Jan Vonck als der angemessene Name für den Urheber dieses Tierstückes vermutet. Dennoch wird jetzt allgemein die erwähnte Zuschreibung als die wahrscheinlichste angenommen. Aber von dieser tatsächlichen Angelegenheit abgesehen, werden die auseinandergehenden Meinungen sich wohl in dem viel belangreicheren Punkte des eigentlichen Wertes dieses Gemäldes zusammenfinden. Um ferner jeder Verwechselung bei den weniger mit der holländischen Kunstgeschichte Vertrauten vorzubeugen, sei bemerkt, daß es sich nicht um den allgemein bekannten Jan Weenix, den hauptsächlichen Darsteller von Wild und Federvieh, einen unmittelbaren Doppelgänger Melchior d'Hondecoeters handelt. Andererseits werden die, welche das Oeuvre des Jan Weenix kennen, hier ein außerordentliches Exemplar zu finden meinen. Denn bei der Vergleichung macht sich hier sogleich eine viel breitere Behandlung und tiefere Auffassung in der Wiedergabe des Vorwurfs geltend. Dies Werk zeigt nicht wie die des Jan Weenix eine sorgliche Detaillierung, begleitet von einer etwas ängstlichen Beobachtung, die ein Stück Wild vor allem wegen der Eigentümlichkeiten seines Felles — einen Vogel ausschließlich wegen der Schönheit seines Gefieders studiert. Dieses hängende tote Reh ist in seinem Charakter viel größer gesehen, die Zeichnung der Hauptformen viel stärker im Ausdruck. Die Malerei als Ganzes, als Stilleben gedacht, ist weniger künstlich ausgeführt, als bei Jan Weenix, leidenschaftlicher dargestellt, mächtiger in der Erscheinung. Jan Baptist Weenix war der Vater Jans und wahrscheinlich sein Lehrer. Seine Werke kommen nicht häufig vor. Er hielt sich jahrelang in Italien auf und seine Bilder haben meistens Hafenansichten aus dem Süden zum Gegenstand, die mit viel Figuren staffiert sind. Sie kennzeichnen sich durch eine Bravour in der Technik, die aber sicher in ihrer Beweglichkeit und bestimmt im Treffen ist. Aber dennoch, diese tiefe harmonische Färbung unseres Stillebens hat er in den unruhigen Hafenansichten selten erreicht. Es ist, als ob sich bei diesem einfachen Motiv eines Stillebens die Qualitäten des Malers in der reinsten Weise entfalten konnten.







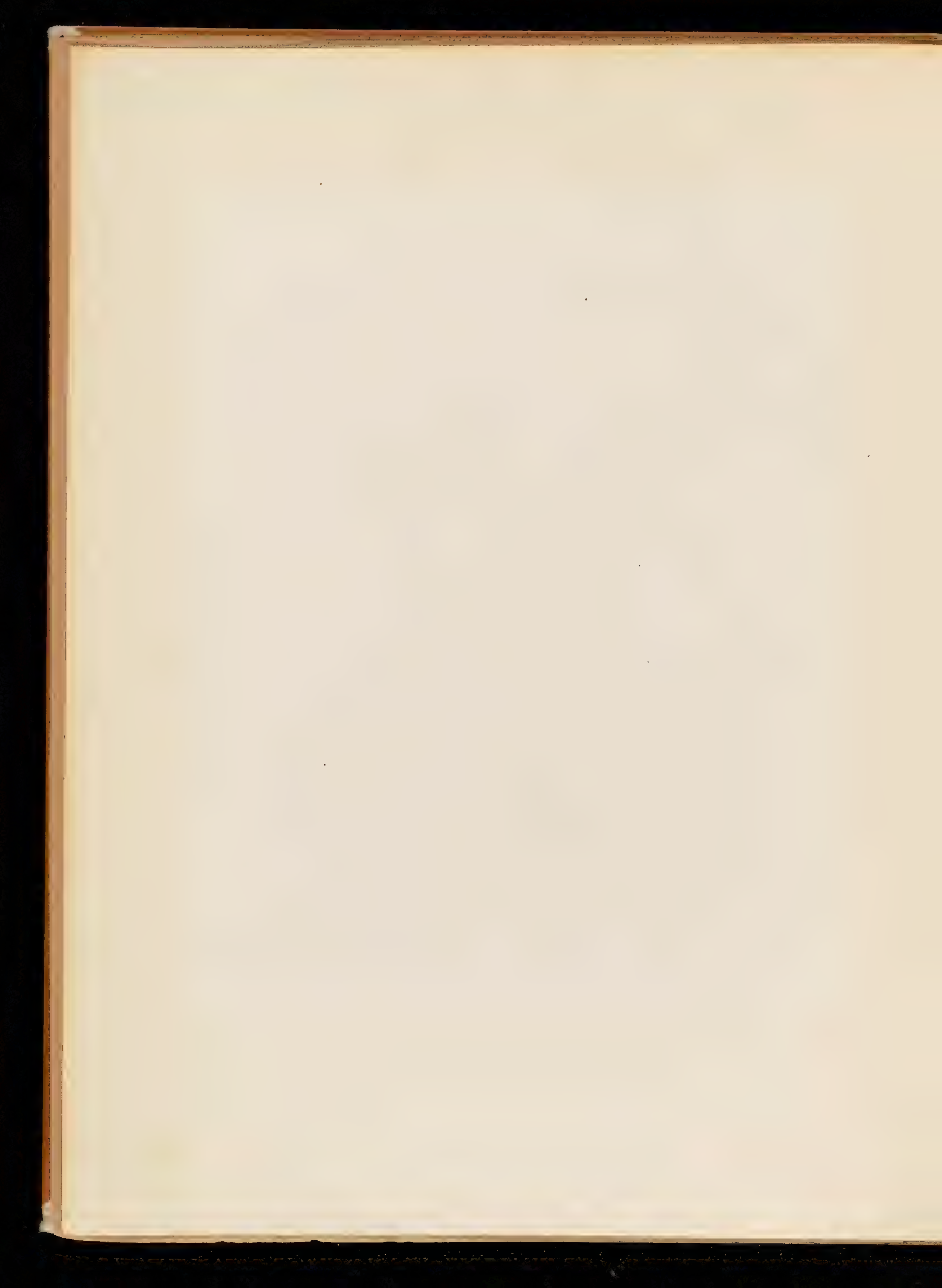
Gabriel Metsu

(1629—1667)

Das Frühstück

Eichenholztafel, h. 0,36; br. 0,30 m

Die Gemälde des Gabriel Metsu dürfen wohl als besonders charakteristische Repräsentanten der in der Blütezeit der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts zu so hoher Entwickelung gelangten Kleinmalerei gelten. Metsus Begabung auf diesem Gebiete war eine so glückliche und ausgeglichene, daß dieser Meister bei aller Bescheidenheit seiner geistigen Anlagen und Bestrebungen in seinem Künstlerschaffen wirklich den Gipfel der Vollkommenheit erklimmen konnte. Er ist das Muster eines gewissenhaften und fleißigen Arbeiters. Die große technische Geschicklichkeit seiner Hand erwarb er sich durch anhaltende und eifrige Übung und durch liebevolles Studium nach der Natur. Aber so genau und beinahe ängstlich im Beobachten selbst der nebensächlichsten Details seine Arbeit auch sein mag, so erscheint sie doch stets mit gelassener Heiterkeit zu Ende geführt. Metsu strebte unablässig nach Vervollkommnung seiner Technik, wie er sie zur minutiösen Wiedergabe alles malerischen Beiwerkes brauchte; auf diese Weise konnte er uns in jedem kleinsten Ausschnitt aus seinen Gemälden ebensoviele unübertreffliche Proben seiner Meisterschaft als Fein- und Kleinmaler hinterlassen. Noch heute wirken seine Gemälde nach dieser Richtung hin vorbildlich, und gewisse moderne Meister, wie Meissonier, konnten sich nicht genug darin tun, sie aufs höchste zu bewundern und der Kunst Metsus nachzustreben. In der Tat ist diese Kleinkunst Gabriel Metsus lebendiger und gehaltreicher als etwa diejenige eines Gerard Dou oder eines Adriaen van der Werff; sie zeugt von eindringlichstem Naturverständnis. In seinem Privatleben war unser Meister ein einfacher und ordnungsliebender Bürgersmann, der im Gegensatze zu so vielen seiner Kunstgenossen aller lärmenden und leichtsinnigen Vergnügungen abhold gewesen zu sein scheint. Aus der Wahl seiner Darstellungsstoffe ist die gesetzte Art seiner Lebensauffassung leicht wiederzuerkennen. Nur selten einmal gibt er sich schalkhaft in seinen Bildern, und noch seltener ausgelassen oder gar unanständig. Er malt meist Innenräume, in denen friedsame Ruhe herrscht, und in denen gewöhnlich nur wenige Personen in traulichem Gespräch oder bei schlichter Alltagsbeschäftigung beieinander sitzen. Auch gibt es von ihm eine Anzahl solcher Interieurbilder mit Einzelfiguren, namentlich mit Hausfrauen oder Dienstmägden, die unter Obst- und Gemüsevorräten bei ihrer Küchenarbeit dargestellt sind, — wahrhaft köstliche Kabinettstücke der Kleinmalerei. Einige Male hat sich Gabriel Metsu auch an Vorwürfe größeren Stiles und sogar an biblische Stoffe herangewagt, jedoch vermochte er in Gemälden dieser Art niemals seine eigentlichen künstlerischen Fähigkeiten zur Geltung zu bringen.







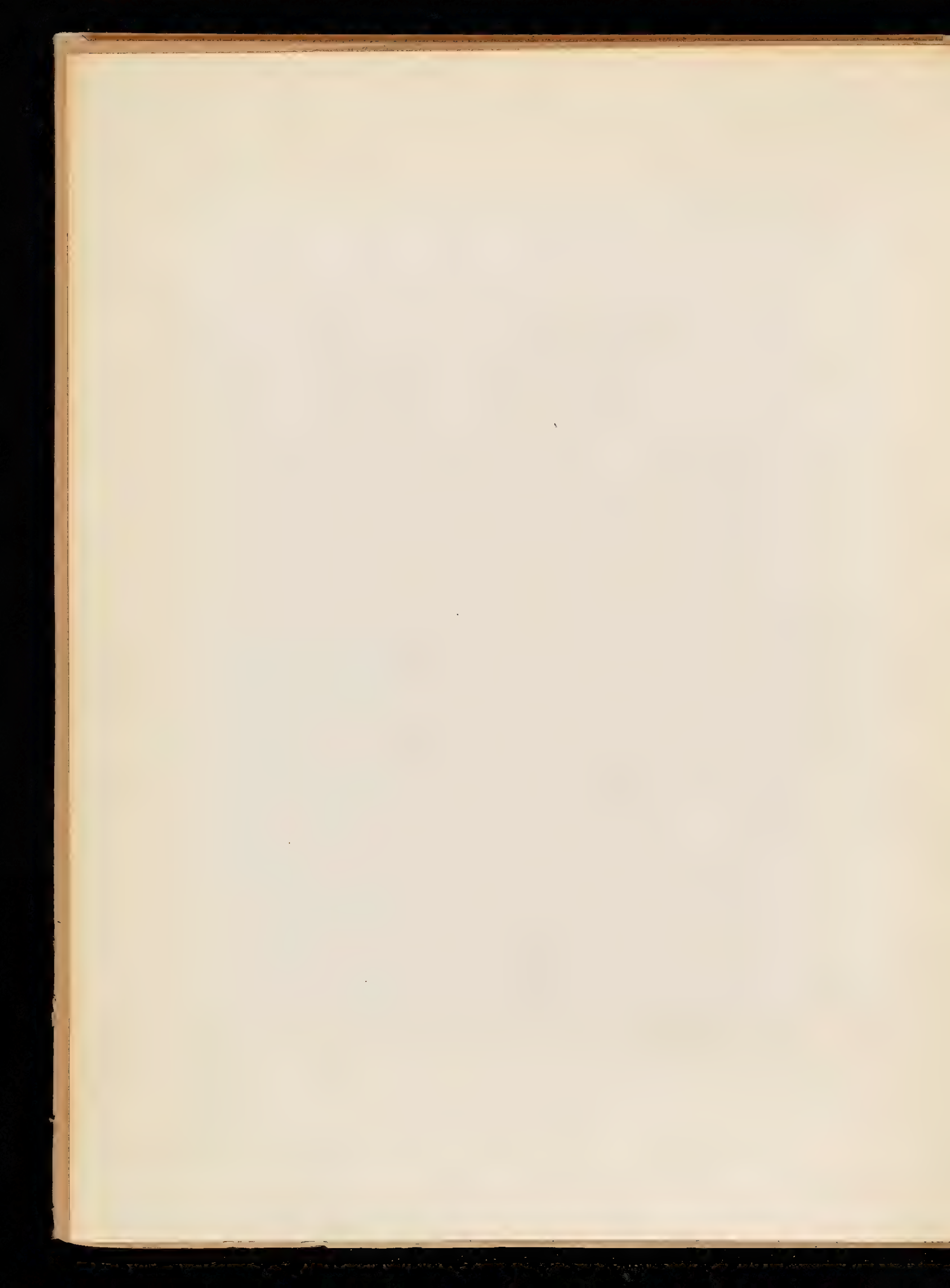
Pieter de Hoogh

(1630—1677)

Die Vorratskammer

Leinwand, h. 0,68; br. 0,58 m

Den Gemälden der holländischen Interieurmaler und vor allen denjenigen Pieter de Hooghs eignet nicht nur ein hochkünstlerischer, sondern auch ein bedeutender kulturhistorischer Wert: Es sind kostbare zeitgeschichtliche Dokumente, die uns Einblick gewähren in die altholländische Wohnhausarchitektur und Wohnungsausstattung. Aber ganz abgesehen davon, daß wir durch sie über sämtliche Möbelstücke des altholländischen Zimmers und über deren örtliche Verteilung im letzteren unterrichtet werden, erhalten wir durch die persönliche Auffassung des Künstlers geradezu einen Begriff von der besonderen Atmosphäre, die in jenen traulichen Räumen waltete und all dem toten Hausrat inneres Leben verlieh. Es ist ein himmelweiter Unterschied zwischen einem auf photographischem Wege hergestellten Porträt und einem solchen, das aus der Hand eines Künstlers hervorgegangen ist. Denn wenn der photographische Apparat die äußeren Züge der darzustellenden Person bis zur mathematischen Genauigkeit exakt wiederzugeben vermag, so hat es dafür der begabte Bildnismaler in der Hand, durch individuelle Beseelung der Gesichtszüge vor allem auch das innere Wesen seines Modelles aus dessen äußerer Erscheinung vernehmlich zu uns reden und uns dessen wahre geistige Eigenart auf den ersten Blick wiedererkennen zu lassen. So gibt uns auch Pieter de Hoogh das wahre altholländische Interieur, — das psychologische Porträt jener „binnenhuisjes", mit deren gesamtem Milieu er uns durch seine Gemälde auf das intimste vertraut werden läßt. Seine objektive Art der malerischen Beobachtung und seine beinahe naive Gewissenhaftigkeit bieten die vornehmsten Bürgschaften für eine absolut naturgetreue Wiedergabe des Gesehenen. Als schlagender Beweis für diese Behauptung kann beispielsweise die sorgfältige perspektivische Zeichnung des Fußbodens auf dem hier reproduzierten Bilde dienen. Dieser ist mit gleichgroßen, viereckigen, abwechselnd orangerot und blau glasierten Ziegelplatten belegt. Nicht um Haaresbreite weicht dieser Plattenbelag von seinem regelmäßigen Linienmuster ab, und doch kommt dabei nicht etwa eine trocken-geometrische Zeichnung heraus; es ist der echte altholländische Vorsaalbodenbelag. Das Licht gleitet in höchst natürlichen Reflexen über diese spiegelglatte Bodenfläche dahin. Zwei gesonderte Durchblicke bieten sich von diesem Vorraume aus dem Auge des Beschauers dar. Der eine läßt uns in ein etwas höher gelegenes, ebenfalls mit Ziegeln gepflastertes kleines Gemach hineinschauen, das von der sonnenbeschienenen Straße her taghell belichtet ist und die Strahlen des Sonnenlichtes noch kräftig genug durch die offenstehende Türe herüberspielen läßt. Dieses tief in den Hintergrund zurückweichende Zimmerchen verleiht dem Gemälde eine beinahe stereoskopische Realitätswirkung. Auf der anderen Seite des Bildes dagegen blickt man hinab in den Vorratskeller des Hauses. Hier herrscht kühle Kelleratmosphäre und unterirdisches Dämmerlicht, das durch eine winzige, das geschwärzte Mauerwerk an einer einzigen Stelle durchbrechende Fensterluke nur spärlich einzudringen vermag. Und in diesem matten Dämmerlichte wird die Hausfrau sichtbar, die soeben einen Krug Bier aus dem Fasse abgezapft hat und nun das frisch gefüllte Gefäß ihrem Kinde hinreicht. Beide Figuren fallen, da sie in einer ihrer gewohnten Alltagsbeschäftigungen abkonterfeit sind, in keiner Weise aus der Gesamtdarstellung des Bildes heraus und lassen uns kaum auf die Vermutung kommen, daß der Maler sie mit kluger Absichtlichkeit gegen einen weißen Mauerhintergrund gestellt hat: Sie sind dem kompositorischen Aufbaue dieser Interieurszenerie organisch eingegliedert und helfen die ruhige und friedliche Stimmungswirkung des Gemäldes in harmonischer Weise vertiefen und ergänzen.







Pieter Potter

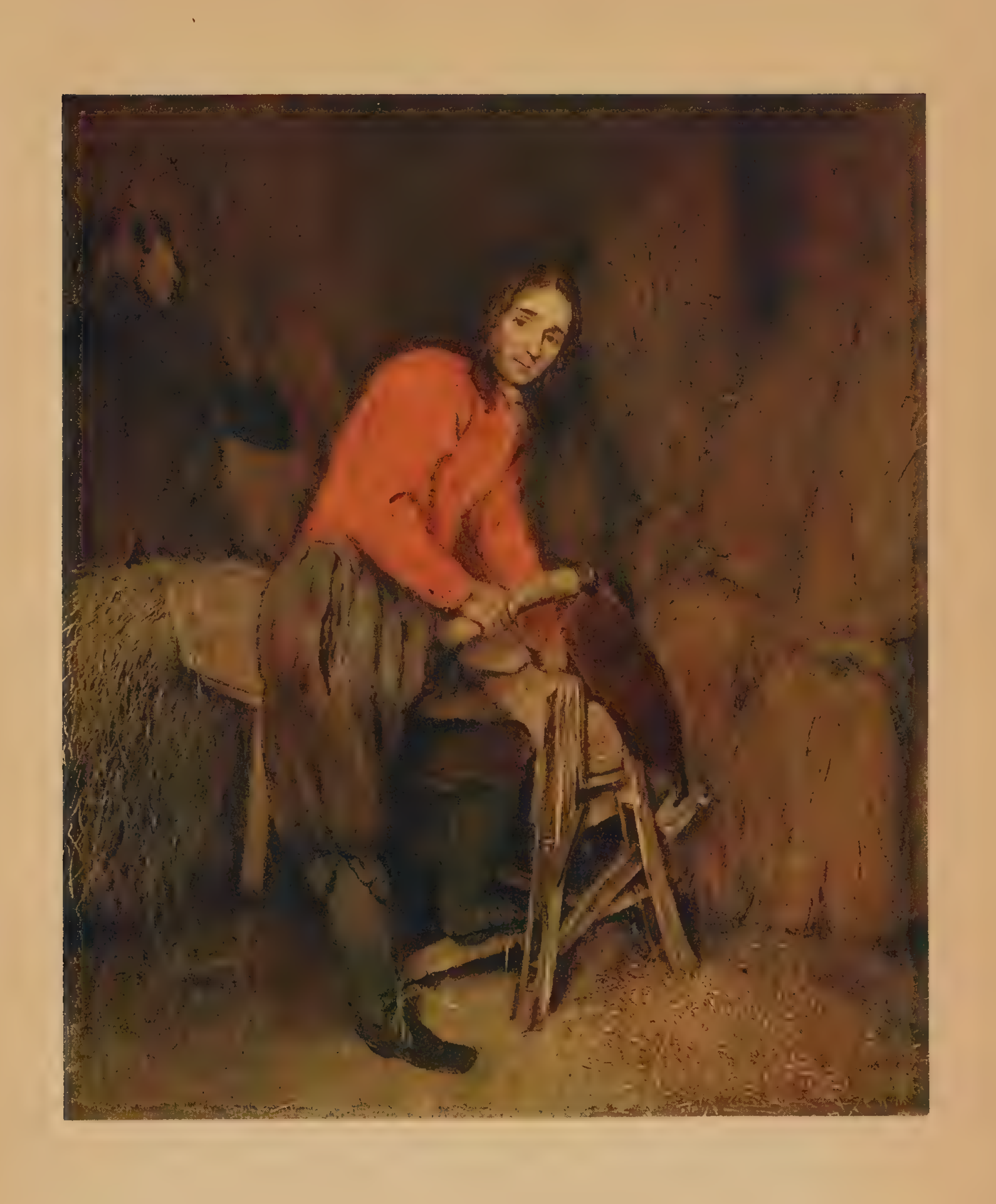
(1597—1652)

Der Häckselschneider

Holz, h. 29; br. 24,5 cm

Das hier reproduzierte Bildchen ist wohl ohne Zweifel das vortrefflichste, das Pieter Potter je gemalt hat, — falls es wirklich von seiner Hand herrühren sollte. Im Jahre 1808 gelangte es als Schenkung eines bekannten Kunstsammlers in den Besitz des Amsterdamer Rijksmuseums, und zwar ging es damals noch unter dem Namen des Paulus Potter. Diese frühere Zuschreibung stellt sich in der Tat nicht als gar zu unberechtigt heraus. Von Pieter Potter, dem Vater des Paulus, kennt man nur einige Stilleben sowie eine kleine Anzahl von Genrebildern, hauptsächlich sogenannte „Corps de Gardes". Diese letzteren aber erscheinen entschieden minderwertig gegenüber dem hier reproduzierten köstlichen kleinen Gemälde. Denn alle die Eigenschaften, die dieses Bildchen zu einem so hervorragenden Kunstwerke stempeln, namentlich die ungemein feinfühlige malerische Behandlungsweise und die für einen so alltäglichen Darstellungsgegenstand außerordentlich vornehme Auffassungsart, gehen in der Tat den übrigen Genremalereien des Pieter Potter völlig ab, bei denen die zeichnerischen und malerischen Qualitäten sich niemals über eine gewisse Mittelmäßigkeit erheben. Wie mir scheint, war es einzig und allein der Umstand, daß Paulus Potter im allgemeinen nur als Tier- und Landschaftsmaler bekannt geworden ist, der die Veranlassung dazu gegeben hat, den Amsterdamer „Strohschneider" diesem Maler neuerdings abzusprechen; auch Wilhelm Bode gibt unser Bild in seiner Geschichte der holländischen Malerei für ein Werk des Pieter Potter aus. Sieht man jedoch von dem ungewohnten Darstellungsmotive völlig ab, und zieht man statt dessen lediglich die künstlerischen Qualitäten des Bildes in Betracht, die ganz unverkennbar auf einen Meister allerersten Ranges hinweisen, so muß einem die ältere Zuschreibung dieses Gemäldes an den so viel höher begabten Sohn sicherlich weit annehmbarer erscheinen, als die neuere Zuschreibung an den Vater. Namentlich mit den Tierstücken des Paulus Potter bietet unser Bildchen bei einer eingehenden Analyse seiner malerischen Sonderqualitäten eine Menge völlig kongruenter Vergleichungspunkte dar. Besonders die Gleichartigkeit der Farbenwahl, die überwogene und feinfühlige Pinselführung wird dem vergleichenden Kenner ohne weiteres einleuchten.







Jan Steen

(1626—1679)

Die Liebeskranke

Leinwand, h. 76; br. 63,5 cm

Dieses Gemälde ist eines der wichtigsten aus der großen Anzahl von Werken Jan Steens, die das Amsterdamer Rijksmuseum besitzt. In ihrem Darstellungsinhalte sowohl wie in ihrer malerischen Ausführung bekunden alle diese Steenschen Bilder ihren Schöpfer als einen äußerst originell begabten Künstler, dem das Malen ungemein flott von der Hand ging. Sein zeichnerisches Entwerfen erscheint geradezu als eine geistige Schöpfertätigkeit: er hatte es stets vollkommen in seiner Macht, seinen Figuren jedwede irgend beabsichtigte Haltung und Typisierung zu verleihen. Nimmt man hierzu noch seine außergewöhnliche maltechnische Routine, so ergibt es sich, daß Jan Steen alle Eigenschaften eines geborenen Illustrators besaß. Bei der großen Mannigfaltigkeit seiner Bildschöpfungen beschränkte er sich denn auch häufig auf ein bloßes Andeuten in allgemein charakterisierenden Linien. Sobald er jedoch seine humoristischen Improvisationen zu durchgeführten Gemälden ausarbeiten wollte, stand ihm auch ein umfassenderes künstlerisches Vermögen zu Gebote. Der hochbegabte Illustrator war somit auch ein ganz vorzüglicher Maler im höheren künstlerischen Sinne, der seine Werke nicht allein durch die Kraft seines Vorstellungsvermögens, sondern auch durch die Qualitäten ihrer künstlerischen Ausführung in höchst eigenartiger Weise anziehend zu gestalten wußte. In dieser Hinsicht bleibt sein geistiger Doppelgänger unter den Malern, der Engländer William Hogarth, weit hinter ihm zurück. Jan Steen hat sogar eine Anzahl ganz köstlicher Malwerke zur Vollendung gebracht, ebenso reizvoll in der Farbe wie harmonisch in der malerischen Gesamthaltung. Seine Technik ist eine delikate Feinmalerei; sie ergeht sich mit unverbrüchlicher Sorgfalt in der Wiedergabe jedes geringsten Details, das zur Belebung eines Bildes nur irgend beizutragen vermag. Der kompositorische Aufbau der Steenschen Gemälde zeichnet sich meist durch ein wohlabgewogenes Ebenmaß aus; nichts ließe sich da hinzufügen oder hinwegnehmen, ohne daß dabei das innere Gleichgewicht der ganzen Komposition gestört zu werden drohte. Aber mehr noch als die kunsttechnische Ausführung fesselt uns doch bei Jan Steens Gemälden ihr szenischer Inhalt. — Seine „Liebeskranke“ ist auf dem Gebiete der bildenden Kunst eine ebenso unvergängliche Äußerung schöpferischen Humores, wie etwa auf dem Gebiete der schönen Literatur ein Lustspiel Molières. Die eingebildete Krankheit eines jungen Weibes oder Mägdleins, das von heimlichem Liebeskummer geplagt wird, war ein sehr beliebter Vorwurf für die damaligen Genremaler, die ihn jedoch zumeist nur ziemlich humorlos und trivial aufzufassen wußten. Jan Steens Spottlust, oder vielmehr sein schalkhafter Humor äußerte sich solch einem quasi-ernsthaften Erkrankungsfalle gegenüber in einer viel originelleren und geistreicheren Form. Das kranke junge Mädchen liegt in sehr natürlicher Leidensstellung vor uns, das feine Köpfchen auf weiche Kissen gebettet. Seine weitgeöffneten, gleich matten Perlen schimmernden Augen blicken ziellos ins Weite und lassen deutlich die wahre Ursache des Leidens erraten. Scheinbar willenlos, wie in träumerische Gedanken vertieft, überläßt die junge Dirne ihre Hand dem Arzte, um sich den Pulsschlag messen zu lassen. In der Figur dieses Arztes aber, der mit gewohnter Würde das Gewicht seiner Wissenschaft zur Schau tragen möchte, hat Jan Steen den Doppelsinn der ihm übertragenen Rolle in prächtiger Typisierung zum Ausdruck gebracht: er zeigt uns gleichzeitig den Arzt in Ausübung seiner Praxis — und den Mann, der gerufen wurde, um die Herzensqualen einer hübschen jungen Dirne zu lindern. „Tut er auch noch so ernsthaft bei seiner Pulsuntersuchung, er weiß recht wohl, wo tatsächlich der Schuh drückt“, — so denkt unser Jan Steen und lacht dazu höchst belustigt. Und aus der wenn auch noch so gemessenen Haltung dieses Arztes läßt er uns erraten, daß in diesem Falle das Rezept für die Patientin nicht aus medizinischen Studierbüchern, sondern aus dem weit größeren und heilkräftigeren Buche des Lebens verschrieben werden wird. Von derartig zweideutigen Anspielungen schrak Jan Steen niemals zurück; aber seine blitzend geistreiche Vortragsweise wird selbst die skrupulösesten Beschauer solcher Bilder mit sich fortreißen und ihrem Schöpfer eher als jedem anderen Verzeihung für seinen ungezügelten Humor auswirken.







Quieringh Brekelenkam

(1620—1668)

Vertrauliche Unterhaltung

Holztafel, h. 0,48; br. 0,36 m

Auch Brekelenkam ist der echte Typus eines holländischen Interieurmalers, ein ungemein intimer Beobachter des bürgerlichen Lebens, das ihm als unerschöpfliche Stoffquelle für seine Genredarstellungen diente. Gerade die Alltagsszenen des geselligen Verkehrs der Menschen untereinander griff er auf, um nach ihnen all jene feinen kleinen Gemälde zu schaffen, die sich durch ihre rührende Naivität und Natürlichkeit der Auffassung so zahlreiche Freunde erworben haben. Aber nicht nur die Menschen in ihren Bewegungen und Beschäftigungen, sondern auch die regungslosen Naturdinge gewinnen auf den Bildschöpfungen dieses Künstlers ihren eigenen Lebensgehalt durch den Akzent einer Farbe, durch die Abstimmung auf irgend einen besonderen Licht- oder Schattenton. Das Auge dieses geborenen Malers labt sich an den unbedeutendsten Dingen, an ihrer Form, an ihrer Farbe. Sein gesunder Wirklichkeitssinn vermag sich mit der gleichen liebevollen Andacht in die zeichnerischen und malerischen Details einer menschlichen Figur zu versenken, wie in die bildmäßige Erscheinung irgend eines nebensächlichen Hausratstückes, oder was sonst noch von notwendigem Beiwerk in malerischen Kompositionen aus dem kleinbürgerlichen Alltagsleben eine Rolle spielen mag. Nichts dient hier als bloßes äußerliches Raumfüllsel, jede Einzelheit hat ihren eigenen Charakter und ihre selbständige Wertbeziehung zum Ganzen. — In dem hier reproduzierten Gemälde „Vertrauliche Unterhaltung“ hat Brekelenkam meiner Ansicht nach das Höchste erreicht, wozu er seiner künstlerischen Veranlagung nach überhaupt befähigt war. Nicht etwa, daß es das sinnfällig reizvollste unter seinen zahlreichen Genrebildchen wäre; im Gegenteil gibt es ihrer so manche, die durch größere Wärme des Stimmungsausdruckes und der koloristischen Behandlung anziehender wirken. Hier dagegen ist es, als habe der Künstler mehr nur eine Probe ablegen wollen von seiner technischen Meisterschaft in seinem Spezialfache. Denn selten war seine Maltechnik so sorgsam gefeilt, die Ausführung so flott, die Zeichnung der Figuren bis in die leisesten Bewegungen hinein so sauber, wie bei diesem Bilde. Von der Grundierung bis zum letzten Pinseltüpfchen scheint es ohne den geringsten Fehlgriff in einem einzigen ununterbrochenen Zuge zu Ende gemalt. Ist es darum auch weniger warm in der Farbe, so zeigt es doch eine für Brekelenkam geradezu überraschend vornehme Art der malerischen Durchbildung.







Antonius van Dyck

(1599—1641)

Prinz Willem II. von Oranien und seine Gemahlin Maria Stuart

Leinwand, h. 182,5; br. 144 m

Auf den ersten Blick frappiert uns beim Betrachten dieses Bildes das kindliche Äußere dieses ehelich verbundenen Paares, das hier dargestellt ist. Als im Jahre 1641 die öffentliche Trauungsfeier stattfand, zählte Prinzessin Henriette Maria Stuart, Tochter König Karls I. von England, erst zehn Jahre, Willem II., Sohn des holländischen Statthalters Frederik Hendrik von Oranien, fünfzehn Jahre; beide also waren beim Eintritt in die Ehe in der Tat noch nicht dem Kindesalter entwachsen, so daß sie nach Vollzug des Trauungsaktes noch mehrere Jahre in naturgemäßer Trennung leben mußten. Nun wissen wir, daß van Dyck gegen Ende des Jahres 1641 gestorben ist; somit war es ihm gerade noch vergönnt, das jugendliche Pärchen im Hochzeitsstaate zu verewigen und sein künstlerisches Lebenswerk mit diesem prächtigen Bildnisgemälde abzuschließen.

Van Dyck kann wohl als der „Hofmaler" par excellence, als der berufene Porträtist fürstlicher Persönlichkeiten angesehen werden. Nachdem er um das Jahr 1632 einem Rufe Karl's I. an den englischen Königshof Folge geleistet hatte, schuf er daselbst im Auftrage des Hofes und der höchsten Gesellschaftskreise seine hervorragendsten Bildniswerke. Er selbst führte dabei ein vornehmes Herrenleben und konnte sich wie nur wenige seiner Kunstgenossen allen Freuden des Erdendaseins hingeben. Seine Kunst mußte in ihrer verfeinerten Grazie und in ihrer stolzen, häufig sogar etwas koketten Eleganz gerade bei der angelsächsischen Rasse besonders begeisterte Bewunderung finden. So hat sie denn auch nicht verfehlt, einen ganz beträchtlichen Einfluß in England zu hinterlassen, und die neue nationale Kunstweise, die mit der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts ins Leben trat, basierte im wesentlichen auf jenen künstlerischen Traditionen, die sich im Anschlusse an Van Dycks glänzende Bildnisschöpfungen herangebildet hatten. In der Leidenschaftlichkeit seines künstlerischen Temperamentes ist Van Dyck seinem Lehrmeister Peter Paul Rubens sehr nahe verwandt. Wenn jedoch der letztere in seinen Werken eine männliche Kraft und Kühnheit bekundet, die uns in ehrfurchtsvolles Staunen versetzt, bezaubert uns Van Dyck mehr durch die Grazie und Anmut seines malerischen Vortrages: Seine Kunst hat einen feministischen Zug. Es ist, als ob nach seiner Schönheitsauffassung das wirkliche Leben sich nur in Pracht und Luxus offenbaren könne, und als ob für seine Welt- und Menschheitsbetrachtung nur die privilegierte Klasse der Aristokraten auf Erden vorhanden sei. — Bei dem hier reproduzierten letzten Werke Van Dycks ist eine für diesen Meister ziemlich ungewohnte Strenge und Gewissenhaftigkeit der Naturbeobachtung und der malerischen Ausführung besonders beachtenswert. Der in den meisten übrigen Gemälden des Meisters vorherrschende künstlerische Mutwille erscheint hier gebändigt und gezähmt. Die Zeichnung ist straff, und auch das Kolorit zeigt bei sorgfältigster Behandlung alles nebensächlichen Beiwerkes eine seltene Festigkeit der Gesamthaltung. Es scheint geradezu, als habe dieses üppige und ungestüme Künstlertemperament in bewußter Mäßigkeit seiner Kraft sein Lebenswerk abschließen wollen mit einem Gemälde, das den eigentlichen Stil seiner so außerordentlich distinguierten Kunst einmal in seiner ganzen Reinheit offenbaren sollte.

